Klassische Gestaltung und romantischer Einfluß in den Dramen Heinrichs von Kleist

Abhandlung

der Hohen Philosophischen Fakultät zu Leipzig
zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Wilhelm Willige

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

HEIDELBERG 1915
Carl Winters Universitätsbuchhandlung

Angenommen von der philologischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Köster und Volkelt.

Leipzig, den 9. Juli 1915.

Der Procancellar:
Zimmern.

Diese Dissertation erscheint in unveränderter Form gleichzeitig als Buch im Verlag von Carl Winters Universitätsbuchhandlung in Heidelberg.

„Wer forschen will der soll in ehrfurcht vor dem geiste forschen und wissend dass nichts anteil am lebendigen hat was nicht am schönen ganzen baut, dass nichts anspruch auf das seiende hat als was im gleichen bildet, nur in demut seinen stein zum baue tragen: denn nicht erkenntnis des teiles und der gegensätze sondern bindung des ganzen und der gegenkräfte heißt die losung des fruchtbaren tuns ...“

(Friedrich Wolters: „Gestalt“.)

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545814_0012

Geleitwort.

Diese Untersuchung soll natürlich zugleich ein Versuch sein, im Verständnis Kleists einen Schritt vorwärts zu kommen, eines Dichters, der uns heute mehr als je eine Quelle der Kraft und Erleuchtung sein kann.

Die Worte klassisch und romantisch sollen hier vorwiegend als Bezeichnungen zweier Arten dichterischen Schaffens genommen werden.

Zitiert wird nach der von Erich Schmidt im Verein mit Georg Minde-Pouet und Reinhold Steig veranstalteten kritisch durchgesehenen und erläuterten Gesamtausgabe.

Abgesehen werden mußte für diesmal von einer Betrachtung des Sprachschöpferischen.

Für so manche Belehrung im Kolleg und Seminar wie für manche persönliche Beratung danke ich herzlich Herrn Professor Dr. Albert Köster in Leipzig. Dankbar gedenke ich hier auch des Umganges und Gespräches mit meinen Freunden, namentlich Herrn Kapellmeister Friedrich Pollak in Graz verdanke ich viel werte Anregung aus der Zeit meiner ersten tieferen Beschäftigung mit Kleist.

Inhaltsübersicht.

Seite

Geleitwort V

Verzeichnis der Abkürzungen, sowie der Ausgaben, Bücher und Schriften, denen der Verfasser zu danken hat VII

I. Einleitung. 1

II. Abgrenzung und Zielsetzung 12

III. Die Entfaltung des Kleistischen Dichtergenius in den Jahren 1799—1802. 17

IV. „Die Familie Schroffenstein“ und „Robert Guiskard“. 36

V. „Amphitryon“ und „Der zerbrochene Krug“ . . 49

VI. „Penthesilea“ und „Das Käthchen von Heilbronn“ 64

VII. „Die Hermannsschlacht“ und „Prinz Friedrich von Homburg“ 75

VIII. Zusammenfassung 87

Verzeichnis der Abkürzungen sowie der Ausgaben, Bücher und Schriften, denen der Verfasser zu danken hat.

Biedermann = „Heinrich von Kleists Gespräche". Nachrichten und Überlieferungen aus seinem Umgange. Zum ersten Male gesammelt und herausg. v. Flodoard Frhrn. v. Biedermann.

Bl. f. d. K. Ausl. = Blätter für die Kunst. Eine Auslese. 3 Bände, 1899, 1904, 1909.

Raymond Bonafous: Henri de Kleist. Sa vie et ses oeuvres. 1894.

Br. = Briefe (V. Bd. der Werke, bearb. v. G. Minde-Pouet). Hierzu die in der Deutschen Rundschau Okt. 1914 veröffentlichten.

Brahm = Das Leben Heinrichs von Kleist von Otto Brahm. Neue Ausg. 1911.

Martin Buber: Daniel. Gespräche von der Verwirklichung. 1913.

„Deutsche Dichtung" = Deutsche Dichtung. Herausg. u. eingeleitet von Stefan George und Karl Wolfskehl. 3 Bde. 2. Ausg. 1910.

Wilhelm Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung. 4. Aufl. 1913.

Arthur Eloesser: Heinrich von Kleist. Eine Studie.

Gaudig = H. Gaudig, Wegweiser durch die klassischen Schuldramen. 4. Abteilung 1895.

Goethe: Maximen und Reflexionen. Gespräche. Briefwechsel mit Schiller.

Gundolf = Shakespeare und der deutsche Geist von Friedrich Gundolf 1911.

Friedrich Gundolf: Hölderlins Archipelagus. 1911. — Stefan George in unserer Zeit. 2. Aufl. 1914.

J. Hart = Das Kleistbuch von Julius Hart.

H. Hellmann = Heinrich von Kleist. Darstellung des Problems von Hanna Hellmann. 1911.

Herzog = Heinrich von Kleist. Sein Leben und sein Werk. Von Wilhelm Herzog. 1911.

Hölderlin: Anmerkungen zu Sophokles und Briefe. Herausg. von N. v. Hellingrath. München 1913, und Aufsatz-Entwürfe, herausg. von Zinkernagel. Leipzig 1914.

Ricarda Huch: Die Romantik. 1899—1900.

Wilhelm von Humboldt: Über Goethes Hermann und Dorothea.

J. f. d. g. B. = Jahrbuch für die geistige Bewegung. Herausg. v. Friedrich Gundolf und Friedrich Wolters. 1910/1912.

Kayka = Kleist und die Romantik. Ein Versuch von Ernst Kayka, 1906.
Ernst Kayka: Heinrich von Kleists Amphitryon. Ztschr. f. vergl. Lit.-G. N. F. XVI.
Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe in 6 Bänden. Herausg. v. Wilhelm Herzog.
Meyer-Benfey = Das Drama Heinrich von Kleists von Heinrich Meyer-Benfey. 2 Bde. 1911 u. 1913.
Minde-Pouet: Heinrich von Kleist, seine Sprache und sein Stil. 1897.
Max Morris: Heinrich von Kleists Reise nach Würzburg. 1899.
Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen u. a.
Novalis' Schriften. Herausg. von Jakob Minor.
S. Rahmer: Das Kleist-Problem. 1903. und Heinrich von Kleist als Mensch und Dichter. 1909.
Friedrich Röbbeling: Kleists Käthchen von Heilbronn. Mit Anhang: Abdruck der Phöbus-Fassung. 1913.
S. = Seite.
August Sauer: Zu Kleists Amphitryon. Euphorion XX, 1.
Erich Schmidt: Heinrich von Kleist (in: Charakteristiken 1886).
Schiller: Philosophische Schriften, herausg. v. A. Köster, Leipzig 1906.
Friedrich Schlegel: Seine prosaischen Jugendschriften. Herausg. von Minor. Wien 1906.
Paula Schlodtmann: Kleist und Molière. „Grenzboten" 1904.
Berthold Schulze: Neue Studien über Heinrich von Kleist. 1904.
Georg Simmel: Goethe. 1913.
Reinhold Steig: Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe. 1901 und Neue Kunde zu Heinrich von Kleist. 1902.
Frida Teller: Neue Studien zu Heinrich von Kleist. Euphorion XX, 4.
Heinrich v. Treitschke: Heinrich von Kleist (Histor. u. polit. Aufs. N. F. II, 1872).
V. = Vers.
Johannes Volkelt: System der Ästhetik. 3 Bde. 1905—1914.
W. = H. v. Kleists Werke. Im Verein mit Georg Minde-Pouet und Reinhold Steig herausg. von Erich Schmidt, 5 Bde.
Oskar F. Walzel: Deutsche Romantik. Eine Skizze. 2. u. 3. Aufl. 1912.
— Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts. 1911.
Friedrich Wolters: Melchior Lechter. 1911.
Kleist-Studien von Spiridion Wukadinović. 1904.
Z. = Zeile.

I. Einleitung.

Mit den Eigenschaftsworten klassisch und romantisch benennen wir im Bereiche der großen deutschen Dichtung nicht lediglich zwei verschiedene historische Stilarten, die, wie es mit den großen Baustilen vergangener Zeiten heute geschieht, von einem jeden, der ihre Technik kennt, beliebig nachgeahmt oder gemischt werden dürften. Es sind vielmehr die — etymologisch betrachtet vielleicht etwas willkürlich und zufällig gebildeten aber doch nun feststehenden — Namen für zwei grundverschiedene Arten künstlerischen Ausdrucks und künstlerischer Beeindrukkung, und wir haben hinter diesen beiden Kunstarten zwei ebenso verschiedene Arten menschlichen Seins zu suchen, sobald ein Künstler die eine oder die andere ausschließlich geübt oder doch in einer von beiden sein Wesen und Erleben am reinsten und vollkommensten ausgeprägt hat, oder aber, sofern ein Künstler beide in seinem Gesamtwerk vereinigt, zwei grundverschiedene Arten des seelischen Zustandes und des inneren Verhaltens zu Natur und Menschen.

Wir sehen also speziell in der romantischen Dichtart nicht, wie es häufig geschah und geschieht, eine in künstlerischer Hinsicht geringere oder schwächere Gattung als in der klassischen. Vielmehr sind Klassik und Romantik zunächst gar nicht aneinander zu messen oder zu wägen, man kann sie höchstens miteinander vergleichen. So gehen zwei verschiedene Strömungen durch unsere Dichtung, meist getrennt, bisweilen aber auch in Einem Dichter vereint, die man nicht allezeit beide in ihrer Eigenart zu sehen und zu würdigen vermochte. „Manche ungeschickte gegenüberstellungen sowie jahrelanges engsinniges hervorheben der einen linie verhehlten das bestehen der ebenso bedeutsamen zweiten und führten zu dürftigkeit und wirrnis in unserer dichtung, deren neueste entfaltung vollends

nur durch gleichmäßiges erforschen und würdigen der beiden verstanden wird“[1]. Wenn man heute vielfach in der Romantik eine mindere, ja eine gefährlichere Geistesart erblickt, so ist diese Wertung wohl vor allem von Nietzsche beeinflusst, der bei seinen Urteilen nur die Kehrseite: Auswüchse und Entartungen im Auge hatte, aber nie eigentlich das Echte, dauernd Fruchtbare in der Romantik, wovon er selber gewiß auch etwas in sich trug. Zu jener Geringschätzung hat aber auch populärer Sprachgebrauch beigetragen, den Goethe bereits treffend charakterisiert, wenn er schreibt: „.... weil, wie nicht zu leugnen ist, in dem romantischen Wesen manches Abstruse vorkommt, was nicht gleich einem jeden klar wird, vielleicht auch mancher Mißgriff obwaltet, den man eben nicht verteidigen kann, so ist die Menge gleich fertig, wenn sie alles, was dunkel, albern, verworren, unverständlich ist, romantisch nennt ....“[2] Entarten kann ja das Klassische ebensowohl wie das Romantische, jenes zu kümmerlicher glatter Dürre, dieses zu Verschwommenheit und Zügellosigkeit oder Schwelgerei, nur daß vielleicht entartete Romantik sich viel auffälliger bemerkbar macht. Und wenn selbst bedeutende und echte Romantiker jener Entartung zum Opfer fielen, wie etwa Brentano, so lag das nicht in erster Linie an ihrer Romantik, sondern an dem Zusammentreffen besonderer psychischer, aber auch zeitgeschichtlicher Bedingtheiten mit ihrer Romantik[3].

---

[1] „Deutsche Dichtung“, I. Bd., S. 7. Dieses Buch allein zeugt genug für die dichterische Kraft, die einem Romantiker innewohnen kann.

[2] „Classiker und Romantiker in Italien, sich heftig bekämpfend“. Werke 41, I, S. 138, Z. 6—13.

[3] Goethe zu Eckermann: 16. Dez. 1829: „Die Franzosen fangen nun auch an, über diese Verhältnisse richtig zu denken. ‚Es ist alles gut und gleich‘, sagen sie, ‚Klassisches wie Romantisches, es kommt nur darauf an, daß man sich dieser Formen mit Verstand zu bedienen und darin vortrefflich zu sein vermöge. So kann man auch in beiden absurd sein, und dann taugt das eine so wenig wie das andere.‘ Ich dächte das wäre vernünftig und ein gutes Wort, womit man sich eine Weile beruhigen könnte.“ — Dem steht freilich das Gespräch vom 2. April 1829 gegenüber, wo das bekannte Wort fiel: „Mir ist ein neuer Ausdruck eingefallen, der das Verhältnis nicht übel be-

Wir dürfen jedoch keinesfalls ein Bündel scheinbar gleich oder ähnlich verlaufender Biographien zusammenraffen und dann behaupten, die Vertreter eines und desselben bestimmten Typus vor uns zu haben[1]. Wir dürfen insonderheit bei Künstlern überhaupt nicht vom „Lebenslauf" ausgehen, sondern vom Lebenswerk. Auch die beste Biographie enthält immer (und das ist gar nicht jedesmal ein Tadel) etwas von „der Herren eignem Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln", im Werk aber ist das Wesenhafte eines Künstlers, der Geist seines Lebens am reinsten, am „objektivsten" ausgeprägt, und dem ehrlichen Willen ist es hier viel eher möglich, Fehler in der Auffassung bei tieferem Eindringen einzusehen und zu verbessern.

Um nun der Antwort auf die Frage nach dem Wesen und den Unterschieden jener beiden Dichtarten größere Lebendigkeit zu verleihen, seien hier zunächst die beiden großen deutschen Dichter angeführt, in denen wir Klassik und Romantik sich am reinsten und stärksten verkörpern sehen: Goethe und Jean Paul. Und will man ihnen noch andere zeitlich ihnen nahestehende anreihen, so sind wohl für die Klassik vor allem Klopstock, Schiller, Hölderlin, Platen zu nennen, für die Romantik Novalis, Brentano, Eichendorff.

Gemeinsam haben der klassische und der romantische Dichter — es ist wohl dienlich, dies zuvor auszusprechen — sowohl die Quelle ihrer Kunst: eine hohe Art zu erleben, wie den Sinn ihrer Kunst: Erhöhung des Lebens durch bildnerische und klangliche Erhöhung der Sprache. Das Unterschiedliche aber beider Typen wird uns vielleicht ein Bild zunächst veranschaulichen helfen.

Der Mensch, der auf dem Meer am Steuer eines Bootes sitzt, wird bald von der unterhalb seines Sitzes wirkenden Wogenkraft emporgehoben, bald sieht er, wie der ihm

zeichnet. Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke ..." Vgl. hiermit das Gespräch mit Riemer vom 28. August 1808 „Über das antike Tragische und das Romantische."

[1] Vgl. Ricarda Huchs Kap. „Romantische Lebensläufe", worin das Gewalttätigste ihres sonst vielfach so liebevollen und darum wertvollen Werkes über die Romantik steht.

gegenüberliegende Teil des Fahrzeuges sich über ihn erhebt, während er selber zu versinken scheint, bald wiederum kann es geschehen, daß sein Boot auf ebener Bahn hingleitet im Gleichgewicht. — Ähnlich geht es der Seele des Menschen, die ihr Schiff durchs Meer des Lebens steuert. Bald fühlt sie sich emporgehoben, überlegen über alles ringsum durch all das, was aus ihr an lebendigen Kräften hinaus in die Welt wirken will, bald fühlt sie sich niedersinken vor all dem, was aus der Welt an Lebenskräften in sie hinein wirkt, bald sind die gegensätzlichen Kräfte gegeneinander ausgeglichen und geeint, und im Gleichgewicht fährt das Lebensschiff dahin. Stunden, da die zentrifugalen, die aus der lebendigen Mitte des Menschen hinausströmenden Mächte im Übergewichte sind, erheben das ganze Ich über alles, was nicht Ich ist, geben ihm das Gefühl und die Gewißheit, teil zu haben am ewigen Schaffen und Walten, ja, ein Herr zu sein über alle Dinge: Wir erfassen diese Stunden in dem Symbol des „Traumes". Ihr Gegensatz sind die Stunden, da die zentripetalen, aus dem lebendigen Umkreise der Welt in die Mitte des Menschen einströmenden Mächte überwiegen; in ihnen offenbart sich ihm die Gewißheit eins zu sein mit der unendlichen Schöpfung, ein Glied in ihr zu sein, klein aber doch notwendig, das Ich ist allem von außen Herandrängenden ganz hingegeben, ja beherrscht von ihm: Diese Stunden erfassen wir durch das Symbol des „Rausches"[1]. Und in der Mitte liegen die Stunden, da die von innen und von außen flutenden Mächte sich auf halbem Wege begegnen, da Ich und Nicht-Ich sich in Ebenmaß und Einklang mischen, gleichsam wie in kristallklarem Gefäße von einer dritten höheren Macht zu unlöslicher Einheit verbunden werden. Stunden, wo der Mensch sich zugleich als ein Herr und als ein dienendes Glied der Welt empfindet und seine rauschhafte Hingegebenheit und erträumte Überhobenheit zwar als gewiß

[1] Es ist nicht etwa gemeint, daß „Traum" ein besonders aktiver und „Rausch" ein besonders passiver Zustand sei. Bei beiden handelt es sich um ein Erleiden; jedoch könnte man von anderem Standpunkt aus auch sagen, bei beiden seien tätige Kräfte beteiligt.

und wirklich Erlebtes in seinem Erinnern verbleiben, aber doch gegeneinander ausgeglichen sind. Nennen wir sie symbolisch etwa die Stunden der bewegten wachen Ruhe, der stäten Schwebe. Eine ähnliche Anschauung scheint sich in dem von Riemer aufgezeichneten Wort Goethes auszudrücken, wenn auch mittels anderer Begriffe: „....Als wenn Überspannung, Krankheit nicht auch ein Zustand der Natur wäre! Die sogenannte (!) Gesundheit kann nur im Gleichgewicht entgegengesetzter Kräfte bestehen, wie das Aufheben derselben entsteht und besteht nur aus einem Vorwalten der einen über die andern; so daß der Zustand hypersthenisch und asthenisch heißen würde, wenn man sthenisch als das Harmonische (als die Indifferenz) setzen wollte“[1].

Naturgemäß bestehen zwischen diesen drei Zuständen jenes „Bootes“ auch Zwischenzustände; sie ähneln den Stadien des Kampfes, deren Schauplatz die lebendige Seele ist, und ein jeder von ihnen hat für jedes geistige Schöpfertum und so denn auch für den Dichter und die Empfängnis, Geburt und Gestaltung seines Werkes seine eigene Bedeutung. Wir stehen nunmehr an dem Punkte, von dem aus es uns gelingen wird, romantische und klassische Dichtart voneinander zu scheiden: Wie für das Werden und Sein eines Menschen die Stunde seiner Zeugung oder Empfängnis die eigentlich entscheidende ist, so auch für das Dichtwerk. Nun ergibt sich aber bei genauer Betrachtung vieler hervorragender deutscher Dichtungen, daß die einen in den Stunden des Gleichgewichtes, der „stäten Schwebe“ gezeugt sein müssen, die anderen in den Stunden des Übergewichtes, des „Traumes“ oder des „Rausches“. Jene nun nennen wir klassisch, diese romantisch. Zugleich leuchtet wohl ein, daß, wie zwischen jenen Grenzzuständen der Seele, so auch zwischen diesen beiden nur selten ganz rein ausgeprägten Arten dichterischer Erzeugnisse gar viele Abstufungen möglich sind. Früge man uns freilich noch weiter nach dem Woher? und Warum? dieser verschiedenen Zeugungs-

[1] 6. Dezember 1807.

arten und der damit zusammenhängenden Wesensarten der Dichter, so vermöchten wir nur schweigend auf jene ἀγραπτα νομιμα, die ungeschriebenen Gesetze zu weisen, die in allem lebendigen Sein und Werden wirksam sind; denn immer wird, wie weit forschender Spürsinn dringen mag, auch von den letzten Rätseln künstlerischen Schaffens das Wort des Dichters gelten:

„Die tiefste wurzel ruht in ewiger nacht."

Wollen wir nun den Charakter romantischer und klassischer Dichtung noch näher bezeichnen, so ist zunächst noch einmal zu betonen, daß nicht etwa „Rausch" und „Traum" die besonderen romantischen Zustände oder Vermögen sind. Sie bedeuten nur für den romantischen Künstler etwas besonderes. Es ist sein Höchstes, die Welt hinter sich lassend an die Altäre Apollons und Dionysos' zu eilen und sich völlig überwältigen und durchdringen zu lassen von ihren Mächten. Mehr und mehr verklärt sich ihm hier die Erinnerung, die er aus der Welt mitgebracht hat, alle Wirrnis dünkt ihn nun hold, alles Rätselhafte reizvoll, alles Zerrissene und Sinnlose vergißt er hier, alle Qual löst sich ihm. Tritt er dann wieder in die Welt hinaus, so bleibt er doch immer im Bann der Mächte, denen er sich hingab, und gerade sein reinstes Schaffen ist nur ein Entfalten dessen, was sich in jenen Stunden der Überwältigung in ihm zeugte. So darf Eichendorff bekennen:

Mein irres Singen hier
Ist wie ein Rufen nur aus Träumen,

und Novalis weiß,

... daß der Welt Getümmel
Seitdem mir wie ein Traum verweht,
Und ein unnennbar süßer Himmel
Mir ewig im Gemüte steht,

und steht in diesem Leben

Trunken an des Himmels Tor,

denn:

Eingewiegt in sel'ges Schauen
Ängstigt mein Gemüt kein Schmerz.

Ein in Traum und Rausch Verzauberter ist der romantische Künstler und sieht auch die Welt nun als eine verzauberte, eine berauschte Welt:

Die Welt in Abendgluten
Wie träumerische Fluten,
Wo blühnde Inseln trunken
Sich spiegeln in dem Duft ...
(Eichendorff: „Der Sänger".)

und er ist der Magier, der die Geheimnisse ihres Zaubers zu deuten weiß:

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst Du nur das Zauberwort. (Eichendorff.)

Jedoch auch der klassische Dichter geht durch Rausch und Traum hindurch. Auch er muß in den Tempeln des Dionysos wie des Apollon Gottesdienst verrichten; aber er selbst, ein Freier, gibt sich frei zu eigen, er ringt mit beiden Gottheiten, bis sie beide ihn segnen, dann aber tritt er frei aus dem Heiligtume vor die Welt als ein Verwandelter und Begnadeter und sieht nun auch die Welt als eine verwandelte: als eine begnadete Welt. Alle Nebel teilen sich vor seinen Augen und er empfängt mit stiller Seele

Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit ...

Nun sieht er zu aller Wirrnis die Klärung, zu allen Rätseln die Lösung, er sieht, wie alles Zerrissene dennoch zusammenhange, alles scheinbar Zufällige dennoch seinen Sinn habe, wie alle noch so tiefe Qual notwendig sei, d. h. eine Not zu wenden habe und einer höheren Lust diene. Wir können diesen Zustand der Ausgeglichenheit, in dem sich das Werk in ihm erzeugt, auch als den Zustand der Gesichte kennzeichnen und verstehen dabei unter „Gesicht" etwas vom „Traum" verschiedenes, ein Durchschauen, Umfassen und Zusammenschauen des Weltganzen[1].

[1] Vgl. hierzu etwa Wilhelm v. Humboldt: „Über Goethes Hermann und Dorothea", Werke (Ausg. d. Kgl. Preuß. Ak. d. Wiss.) II, S. 142: „... Den ganzen Stoff, den ihm (dem Dichter) die Beobachtung darreicht, organisiert er zu einer idealischen Form für

Die Segnungen Apollons und Dionysos' wirken nun zugleich in ihm fort. Gab ihm jener die Kraft, überall Chaos zu sehen, daraus er eine Welt formen, „gesteigerte Gestalten" zeugen könne, so ward ihm von diesem der währende Blick für den Kosmos, dem es die eigenen Gebilde einzugliedern gelte, dessen unergründbare und doch täglich sich auswirkende Gesetzmäßigkeit einziges Vorbild ist fürs eigene Schaffen. In das erneuerte Auge des also Begnadeten dringt das unerhörte Licht eines neuen Weltentages, von dem er nun kündet:

Tag! Tag! Du über stürzenden Wolken! sei
Willkommen mir! es blühet mein Auge dir.
O Jugendlicht! o Glück! das alte
Wieder! doch geistiger rinnst du nieder,

Du goldner Quell aus heiligem Kelch! und du,
Du grüner Boden! friedliche Wieg'! und du,
Haus meiner Väter! und ihr Lieben,
Die mir begegneten einst, o nahet

O kommt, daß euer, euer die Freude sei,
Ihr alle, daß euch segne der Sehende!
O nehmt, daß ichs ertrage, mir das
Leben, das göttliche, mir vom Herzen! —
(Hölderlin: „Der blinde Sänger".)

Dürfen wir im Sinne dieser Worte den klassischen Dichter als einen Seher bezeichnen, so tritt uns der romantische in seinem Werk, wie sich uns ergab, als ein Träumer und Trunkener, oder, wenn wir wollen, als Zauberer entgegen. Dem klassischen offenbart sich im

---

die Einbildungskraft, und die Welt um ihn her erscheint ihm nicht anders, als wie ein durchgängig individuelles, lebendiges, harmonisches, nirgends beschränktes noch abhängiges, nur sich selbst genügendes Ganzes mannigfaltiger Formen. So hat er seine eigene innerste und beste Natur in sie übergetragen und sie zu einem Wesen gemacht, mit dem er nun vollkommen zu sympathisieren vermag." — Joh. Volkelt (Syst. d. Ästh. II. 61 f.) nennt klassisch eine Steigerung des Schönen zu „höchstem Grad organischer Einheit": „Wir haben den Eindruck, ein Höchstes, Mustergültiges an klarer, durchsichtiger Harmonie ist erreicht." — Sieh ferner Georg Simmel: „Goethe" S. 87—94. Was dort von Ausgeglichenheit und Gleichgewicht gesagt ist, gilt allgemein für den klassischen Künstler soweit und solange er Schaffender ist.

„Gesicht“ der ewige Sinn, die tiefe Wirklichkeit alles Seins und Geschehens, der romantische steht ihr selbstherrlich träumend, ja gewalttätig gegenüber, er läßt die ihm innewohnenden Mächte sich an ihr auswirken, er verbindet und trennt, beseelt und entseelt mit der Willkürlichkeit des Traumes, oder mythisch gesprochen: wie es Apollon ihm befiehlt, — oder aber er spricht aus, was ihn im Rausche bedrängt, bezwingt, beseligt. Mit dieser künstlerischen Stellung der Romantiker zur Welt hängt es natürlich zusammen, daß es ihnen fast allen ein Leichtes ist, unpersönliche Wesen ja Dinge, zu personifizieren und daß sie alle die Erscheinungen unserer nordischen Sagen- und Märchenwelt in ihren Dichtungen wieder auftreten und das Geschehen zauberhaft beeinflussen ließen, die Elfen, Riesen, Zwerge, Hexen, Feen, Zauberer usw.[1], während der Klassiker nie den Menschen entpersönlicht und Dinge verpersönlicht und immer die Mächte, denen alles Geschehen entquillt, in die Mitte des Menschen hineinverlegt, — soweit diesem nicht ein übermächtiges Schicksal entgegenwirkt.

„Der romantische Dichter gibt Traum für Wirklichkeit, der klassische gibt die Wirklichkeit als wäre sie Traum“; dieses epigrammatisch zugespitzte Wort Friedrich Gundolfs darf hier angeführt werden[2]. Und ferner bekommt von hier aus auch jene oft wiederholte Scheidung ihren konkreteren Hintergrund, daß nämlich „Gestalt“ das Ziel und der Gegenstand der klassischen, „Bewegung“ Hauptmerkmal der romantischen Kunst sei. Gewiß ist, daß der Klassiker von je — soweit er episch oder dramatisch schuf — seine höchste Aufgabe in der Ausprägung solcher Gestalten sah, die jenen ewigen Sinn des Lebens irgendwie in besonderem Maße verkörpern und ihm unablässig durch ihr Sein und Wirken dienen: des Helden oder der Heldin, wie wir dies ja auch insbesondere von dem Dichter wissen, dem sich die gegenwärtige Darstellung zu-

[1] Aber auch die Gestalten und Erscheinungen antiker und mittelalterlicher Mythologie: Götter, Teufel, Engel.

[2] Gundolf: Stefan George in unserer Zeit. 1914. Sieh ferner das letzte Kap. in „Shakespeare u. d. deutsche Geist“.

wenden soll, von Heinrich von Kleist. Den klassischen Dichter fesselt jedoch die Bewegung natürlich auch, aber nur, sofern sie in und an der Gestalt vor sich geht, oder sich in der Gestalt gleichsam kristallisiert, und auch der Romantiker hat natürlich Sinn für die Gestalt, aber nur sofern sie bewegt ist und sich bewegen oder von einem bewegten, wogenden, gleitenden Fluidum umgeben läßt. Und dem entspricht auch der deutliche Unterschied in der Sprachgestaltung der beiden Arten. Was Stefan George hierüber in seiner Lobrede auf Jean Paul sagt[1], das gilt allgemein von den beiden Gattungen: „Wenn es seiner hohen zeitgenossen befriedigung war empfundene und geschaute wirklichkeiten wiederzugeben, so war es sein heiliges streben den zauber der träume und gesichte[2] zu verbildlichen. wenn andere mit der worte klarheit und richtigkeit siegten, so hat Er mit der worte verschwindend zarten abschattungen gewirkt, über ihren geheimnisvoll unsichtbar rauschenden und anziehenden unterstrom aufschlüsse gegeben ...“ Man höre nur etwa aus dem „Hesperus“ den Abschnitt ‘Klotilde in Viktors Traum’[3], die ‘Nachtreise ins Elysium’ aus dem „Titan“[4] oder die Traumerzählung aus den „Flegeljahren“[5] oder auch die schönsten Verse von Brentano und Novalis und lausche dann etwa dem Dichter des Westöstlichen Divan, dem „Archipelagus“ Hölderlins oder Platens Sonetten auf Venedig, und die Unterschiede werden sich ohne weiteres dem Ohr erschließen. Die sprachschöpferische Bedeutung

[1] Bl. f. d. K. Ausl. I, S. 61.

[2] Das Wort „Gesicht“ hat in diesem Zusammenhang natürlich eine ganz andere Bedeutung als die, in der wir es vorhin anwandten. Aber ich führe diesen Satz ohne Bedenken an, ja mit Absicht, da es mir ja nicht um einen terminus technicus zu tun ist. Im übrigen freue ich mich, diese Rede hier anführen zu können, in welcher der Dichter unserer Zeit seinem starken und ganz ursprünglichen Erlebnis jenes romantischen Meisters Ausdruck lieh. Es ist für den Literarhistoriker besonders lehrreich, wenn er das Zeugnis eines Dichters über einen andern hören kann, sogar dann, wenn es so ablehnend ist, wie z. B. die Urteile Goethes über Kleist.

[3] 19. Hundsposttag.

[4] I. 23. Zykel.

[5] 4. Bändchen Nr. 64.

des klassischen und des romantischen Dichters fasst der Schlußsatz der genannten Lobrede sinnbildlich zusammen: „Wenn Du höchster Goethe mit Deiner marmornen hand und Deinem sicheren schritt unserer sprache die edelste bauart hinterlassen hast so hat Jean Paul der suchende der sehnende ihr gewiß die glühendsten farben gegeben und die tiefsten klänge“[1].

Nachdem wir unvoreingenommen klassische und romantische Dichtung miteinander zu vergleichen bemüht waren, dürfen wir nunmehr die beiden gerecht gewürdigten auch einmal von einem bestimmten Standpunkt aus gegen einander abwägen. Aus unserer Betrachtung geht hervor, was der klassische Dichter denn doch vor dem romantischen voraus hat: Er ist immer zugleich Neugestalter des Lebens selbst und des Menschtums, oder zum mindesten Profet solcher Neugestaltung, während der romantische ihm nur dabei helfen, dazu beitragen kann: als ragendes Beispiel sei hier Goethe und sein Verhältnis zur Romantik genannt[2].

[1] a. a. O. S. 63. Vgl. auch O. Walzel, Deutsche Romantik, S. 92—96.

[2] Vgl. hierzu die Abhandlung „Romantisch und Dionysisch“ von Kurt Hildebrandt, J. f. d. g. B. 1911/12, wiewohl seine Betrachtungsweise von unserer in manchem abweicht. — Auch Karl Joels „Nietzsche und die Romantik“ enthält neben manch geistreich Verrenktem manches richtig Gesehene.

II. Abgrenzung und Zielsetzung.

Zweifellos enthält auch Goethes Dichtung romantische Momente, aber es sind eben Momente, Episoden; Jean Paul anderseits stand z. B. seiner bewußten Gesinnung nach den klassischen Dichtern sehr nahe, sein Höchstes aber, das ihn von allen andern am stärksten unterscheidet, hat er dort gegeben, wo er ganz rein aus seinem romantischen Urerlebnis herausschuf[1]. Heinrich von Kleist ist es nun so ergangen, daß er zuerst, seitdem sich die Wissenschaft mit ihm beschäftigt, entschieden den Romantikern zugereiht worden ist. Hier seien nur die wichtigsten der neueren Forscher angeführt. Otto Brahm überschreibt sein ganzes fünftes Buch „Patriot und Romantiker". Aber als gemeinsames zwischen Kleist und den romantischen Dichtern wird eigentlich nur die Hinwendung zu vaterländischen Stoffen bezeichnet[2]. O. F. Walzel will Kleists gesamtes Schaffen „aus dem Gedankenerlebnisse" ableiten, aus dem von Kant inspirierten Erlebnis der Grenzen unserer Erkenntnis[3] und sagt: „Wenn metaphysisches Bedürfnis und das Bewußtsein dieses Bedürfnisses den Romantiker bezeichnet, so sind diese Züge Kleist ebenso eigen wie Hoffmann." Abgesehen davon, daß dieser Bedingungssatz nach Form und Gehalt unecht ist, braucht wohl nicht erst gesagt zu werden, daß solche Charakteristik des Romantikers sehr unbestimmt ist. Man müßte denn alle großen Dichter von Dante an Romantiker nennen. Das Erlebnis der Grenzen unserer Erkenntnis ward nicht Kern und Hauptgehalt der Kleistschen Dichtung, sondern

[1] Vgl. ferner Oskar Walzels Aufsatz „Schiller und die Romantik" (Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts, Leipz. 1911, S. 63ff.), wiewohl dort mehr Bewußtseinsinhalte und die ästhetischen Anschauungen verglichen werden als Wesensbeschaffenheiten.

[2] Brahm, S. 254 u. 313.

[3] Walzel, Deutsche Romantik, S. 145—148.

nur eine der Vorbedingungen seines Künstlertums. (Vgl. Abschn. III dieser Arbeit). Daß sich aber nicht bloß „aus dem Gedankenerlebnisse die Grundlage fast seiner ganzen späteren Dichtung ergibt", das wird hoffentlich neben anderem diese Darstellung zu zeigen helfen. Das gewaltsame Verfahren Ricarda Huchs ist schon bezeichnet worden (S. 3, 1. Anm.).

Neuerdings mehren sich nun die Stimmen, die Kleist von der Romantik entschieden trennen wollen. Friedrich Gundolf sagt: „Der einzige Kleist ist schon dadurch daß bei ihm der Mensch als Charakter und Seele wieder Träger des Geschehens ist von der ganzen Romantik geschieden, der man ihn überhaupt nur nach begrifflichen oder biographischen Merkmalen beizählen konnte"[1]. Die Art, wie nun aber Wilhelm Herzog etwa Kleist und die Romantiker scheidet, geht freilich auch nicht viel über begriffliche und biographische Merkmale hinaus, was ja bei einem Biographen erklärlich ist[2]. Einen großen Fortschritt machte Ernst Kaykas Versuch, der vor allem über Beziehungen Kleists zu den Romantikern und deren Einflüsse auf ihn wertvollen und endgültigen Aufschluß gibt. Und wenn er auch in seiner Charakteristik der Romantiker vielleicht bisweilen zu sehr verallgemeinert, hat er jedenfalls dies dargetan, daß Kleist kein romantischer Mensch war. Auf ihn stützt sich teilweise Meyer-Benfey, dessen sehr gründliches Werk mit darauf hinausläuft, Kleist als Klassiker[3] und als „Vollender des klassizistischen Dramas"[4] darzustellen. Als vornehmliche klassische Eigenschaft Kleists wird in Bd. I seine formschaffende Kraft bezeichnet. Das bezieht sich vor allem auf eine von Meyer-Benfey entdeckte Gesamtstruktur Kleistischer Dramen[5]. Eine Hyperbel ist aber wohl der Satz: „Kleist ist unser eigentlicher und

[1] Gundolf, S. 334.

[2] Herzog, S. 294ff. u. a. — S. 407 findet sich der etwas seltsame Satz: „Er ist der Gipfel der Romantik, ohne im Grunde mit den neben ihm lebenden Romantikern mehr als Äußerlichkeiten gemein zu haben."

[3] Bd. I, S. 604—620.

[4] Bd. II, S. 510ff.

[5] Bd. I, S. 583ff. u. a.

vollkommenster Klassiker“[1]. Das „Käthchen von Heilbronn“ bezeichnet er als „den Punkt der stärksten und bewußten Annäherung an die Romantik“[2], tut aber in eingehenden Vergleichen dar, daß auch diese Dichtung mit dem romantischen Drama nicht allzu viel gemeinsam hat[3]. Freilich ist ja ein Vergleich zwischen Kleistischen und sogenannten romantischen Dramen (Schlegel, Tieck, Werner u. a.) immer ein wenig ungerecht, weil der künstlerische Abstand allzu groß ist und jene romantischen Dramen vor allem am dichterischen oder dramatischen Unvermögen ihrer Verfasser leiden.

Die gegenwärtige Arbeit hat nun alle die genannten Werke zur Voraussetzung, namentlich aber die beiden letztgenannten. Sie schließt sich der Ansicht an, daß Kleist kein Romantiker war. Sie geht aber, wie der Titel und die Einleitung zeigen, einzig von der Gestaltung, von der Art des künstlerischen Empfangens und Schaffens aus. Sie sucht zu zeigen, was eigentlich der Sinn von Kleists klassischer Gestaltung ist, wie dem Dichter von früh an ein Bild großen Menschtums vorschwebt und wie er dann immer neu um die klassische Nachbildung dieses Urbildes ringt. Und wo romantischer Einfluß auf Kleist festzustellen ist, da soll dargetan werden, warum sich Kleist hier beeinflussen ließ und welche Bedeutung dieser Einfluß für sein dramatisches Gesamtwerk hat.

---

[1] Bd. I, S. 619. — Zurückgewiesen werde bei dieser Gelegenheit die Art, wie Bd. I, S. 620 Goethes Werk zugunsten Kleists betrachtet wird. Ein Vergleich wie der dort angestellte ist ganz unpassend und vor allem unfruchtbar. Daß Goethes größte und fruchtbarste Zeit 1783 schon hinter ihm lag, ist eine unglaubliche Behauptung. Meyer-Benfey vermißt bei Goethe eine größere Zahl „fertiger Werke von einigem Umfang“ (!). Das heißt dichterisches Schaffen mit der Elle messen und zeigt, daß er die eigentliche unmeßbare Bedeutung Goethes für unsere Sprache und Dichtung nicht ahnt. Die Quantität tut es doch nicht. Und in der Tat sind der Kern des Goetheschen Schaffens gerade seine „kleineren“ Gedichte: sie sind „nicht nur seine eigensten und wesentlichsten gebilde sondern sie bergen zugleich den grundstoff aller seiner breiteren schöpfungen.“ („Deutsche Dichtung“ II, Bd. S. 6.)

[2] Kleist selber schrieb ja an Cotta (7. Juni 1808), daß es „mehr in die romantische Gattung schlägt, als die übrigen.“

[3] Bd. II, S. 155ff.

Noch muß hier die gehaltreiche Schrift von Hanna Hellmann genannt werden. Die Verfasserin nennt ihre Auffassung eine Abstraktion. Sie will aus dem „leuchtenden vielgestaltigen Reichtum eines Kunstschaffens ein durchaus Gemeinsames, ein tief charakteristisch Gleiches" herausziehen, „das, aus der Seele des Künstlers stammend, den zentralen Punkt andeutet, der sein Verhältnis zur Welt bestimmt und aus dem sein Schaffen geboren wird." Für Kleist entnimmt sie diesen zentralen Punkt aus der Schrift über das Marionettentheater. Zweifellos überspannt sie aber dabei die gegebenen Begriffe auf Kosten der Realitäten[1].

Nun will auch die gegenwärtige Untersuchung u. a. so etwas wie „ein durchaus Gemeinsames, ein tief charakteristisch Gleiches" in den Kleistischen Dramen aufweisen, aber der Verfasser sieht dies nicht in einem immer wieder variierten, wenn auch noch so lebhaft verbildlichten philosophisch-psychologischen Gedankengang über Welt- und Menschentwicklung, den der Dichter, wie, ja auch H. Hellmann darlegt, mit anderen Großen gemeinsam hat, z. B. mit Leibniz, Kant, Schiller, Rousseau, Friedrich Schlegel, Novalis[2], sondern in dem immer erneuten Willen zur kör-

[1] Erfreuen muß uns die gläubige Ehrfurcht und liebevolle Versenkung in das Werk des Dichters und die konzentrierte Form und Sprache, mit der sie ihre Auffassung darlegt. Zusammen mit dem — freilich viel gesprächigeren — Buch von J. Hart ist H. Hellmanns Schrift wohl gegenwärtig das Lebendigste in der Kleist-Literatur. — Die oben bezeichnete Überspannung war vielleicht nicht zu umgehen: war die Verfasserin doch die Erste, die auf den unzweifelhaften Zusammenhang jener Schrift mit den Dichtungen deutete. Da galt es so viel Beweisstoff wie möglich heranzuziehen. — J. Hart hat die Prosaschriften Kleists noch ergiebiger und nicht gar so starr verwertet. Vgl. meine Besprechung in der Ztschr. „Xenien" 1913.

[2] Vgl. H. Hellmann, S. 13—30. Aus solchen sehr lehrreichen Zusammenstellungen geht hervor, daß die romantischen Menschen, soweit sie Denker waren, sich in vielem mit anderen durchaus unromantischen begegneten und auch Kleist — fünf Jahre jünger als Novalis und Fr. Schlegel — hat sich durch ihre gedanklichen Kräfte befruchten lassen, wie wir das heute nicht minder tun oder tun sollten. So kann man zwar eine teilweise Intellekt-Gemeinschaft zwischen Kleist und den älteren Romantikern abstrahieren, aber

perhaften Formung eines bestimmten Typus Mensch, zu dem schließlich die Möglichkeit dichterischer Formung eines Weltbildes hinzutritt. Kleists „Brief eines Dichters an einen anderen“ widerstreitet dem nicht; er handelt nur von Metrum, Rythmus, Reiz des Wohlklangs, Richtigkeit des Ausdrucks und der Sprache und dem Geist, der unmittelbar aus ihnen hervortreten müsse, und wenn er diese Dinge als einen „wahren obschon natürlichen und nötigen Übelstand“ bezeichnet, so muß man immer bedenken, daß der „Brief“ eine entschiedene Reaktion gegen den leeren Formalismus darstellt, und sich hüten ihn als allgemein gültige Lehre dem Buchstaben nach auszulegen. Kleist erörtert dort in einzig treffender Weise das Verhältnis zwischen sprachlichen Mitteln und geistigem Gehalt. Daß er jedoch über das Verhältnis zwischen Stoff und Form genau wie alle großen Künstler dachte und daß wir also seinen eigenen Ansichten nicht widersprechen, wenn wir ihn hier als Gestalter betrachten, beweist sein Brief an Joseph v. Collin, wo er bei Gelegenheit des Robert Guiskard schreibt: „Der Stoff ist, mit den Leuten zu reden, noch ungeheurer; doch in der Kunst kommt es überall auf die Form an, und Alles, was eine Gestalt hat, ist meine Sache.“ (Dresden 14. Febr. 1808.) Und in einem noch umfassenderen Sinne nennen wir Kleist einen Gestalter, in dem Sinn nämlich eines „Wegzeigers für die Zukunft“, dessen höchster Beruf nach Nietzsches Worten ist: „...wie früher die Künstler an den Götterbildern fortdichteten, so an dem schönen Menschenbilde fortdichten ...“[1].

keine Wesens- und keine Kunstgemeinschaft. Sehr wohl ließe sich etwa das Bildungsideal des jungen Fr. Schlegel (s. meinen Versuch es darzustellen in der Ztschr. „Sokrates“ 1915) mit dem von Kleist realiter Gestalteten vergleichen, und somit werden Kaykas, Meyer-Benfeys und H. Hellmanns Bücher nach einigen beiderseitigen Einschränkungen nebeneinander bestehen können.

[1] T.-A. IV, 1. Nr. 99.

III. Die Entfaltung des Kleistischen Dichtergenius in den Jahren 1799–1802.

Ἦθος ἀνθρωπωι δαιμων.
(Heraklit, Fragm. 119.)

Bedenken wir die großen Verluste, die das auf uns gekommene geistige Erbe Kleists so geschmälert haben, so freut und wundert es uns desto mehr, daß wir über das Hervorbrechen und sich Entfalten seines Dichtergenius und über das Entstehen seiner ersten dramatischen Dichtung so sichere Kunde haben.

Den militärischen Dienst, den er als 22jähriger seinem Werden nicht gemäß fühlt, verläßt er. Der Natur fühlt er sich zuerst verpflichtet: „Man kann für jeden Augenblick seines Lebens nichts anderes thun, als was die Natur für ihren wahren Vorteil erkennt“[1]. Seit er begonnen hat zu denken und an seiner Bildung zu arbeiten, hat auch „das Bild der Tugend“, das früher „viel dunkler, verworrener als jetzt“ in seiner Seele lag, für ihn „an Gestalt und Bildung gewonnen“. Gleichwohl nennt er's noch eine undeutliche Vorstellung, die ihn „als Ideal der Tugend“ im Bilde eines Weisen umschwebt“, er kann nur die Eigenschaften, die er „hin und wieder bei einzelnen Menschen zerstreut findet und deren Anblick ihn besonders rührt, z. B. Edelmut, Standhaftigkeit, Bescheidenheit, Genügsamkeit, Menschenliebe zusammenstellen ...“ — „Ich getraue mir zu behaupten,“ so schreibt er, „daß, wenn es mir gelingt bei der möglichst vollkommenen Ausbildung meiner geistigen und körperlichen Kräfte, auch diese benannten Eigenschaften einst fest und unerschütterlich in mein Innerstes zu gründen, ich, unter diesen Umständen, nie unglücklich sein werde. — Ich nenne nämlich Glück nur die vollen und überschwenglichen Genüsse, die ....

[1] An Martini, 19. März 1799 (Br. 37 Z. 25—27).

in dem erfreulichen Anschauen der moralischen Schönheit unseres eigenen Wesens liegen. Diese Genüsse, die Zufriedenheit unserer selbst, das Bewußtsein guter Handlungen, das Gefühl unserer durch alle Augenblicke unseres Lebens, vielleicht gegen tausend Anfechtungen und Verführungen standhaft behaupteten Würde, sind fähig, unter allen äußeren Umständen des Lebens, selbst unter den scheinbar traurigsten, ein sicheres, tiefgefühltes, unzerstörbares Glück zu gründen"[1].

Von der Wissenschaft verspricht er sich nunmehr die Erfüllung seiner höchsten Hoffnung. Aber nur zu bald beginnt er zu empfinden, wie auch sie die Natur, den lebendigen Wesensbestand in ihm gefährden könnte: „Bei dem ewigen Beweisen und Folgern verlernt das Herz fast zu fühlen; und doch wohnt das Glück nur im Herzen, nur im Gefühl, nicht im Kopfe, nicht im Verstande. Das Glück kann nicht wie ein mathematischer Lehrsatz bewiesen werden, es muß empfunden werden, wenn es da sein soll"[2]. Diese Kluft reißt sich ihm nun auf. Er erlebt den Widerstreit, in welchen Verstand und Gefühl, Denken und Leben geraten können, sobald jenes diesem zu dienen vergißt.

Und er erlebt noch etwas an sich selber: Die Vereinzelung, in die ein unbedingt und ausschließlich das Leben Suchender geraten kann. Die erlebt er, als ihm die Kluft sich aufreißt zwischen ihm und der geselligen Welt des endenden Jahrhunderts: „Was ich mit diesem Interesse im Busen, mit diesem heiligen, mir selbst von der Religion, von meiner Religion gegebenen Interesse im engen Busen, für eine Rolle unter den Menschen spiele, denen ich von dem, was meine ganze Seele erfüllt, nichts merken lassen darf, — das weißt Du zwar nach dem äußeren Anschein, aber schwerlich weißt Du, was oft dabei im Innern mit mir vorgeht ..."[3]. Und er sehnt sich doch nach dem Zusammenleben und Füreinanderleben mit Menschen: „Verstanden wenigstens mögte ich gern zuweilen sein, wenn auch nicht aufgemuntert und gelobet ... Nenne es

[1] Br. 28.
[2] Br. 48, 3—8, 12. Nov. 1799 an Ulrike v. Kl.
[3] Br. 49, 33—50, 2.

immerhin Schwäche von mir, daß ich mich so innig hier nach Mitteilung sehne, wo sie mir so ganz fehlt. Große Entwürfe mit schweren Aufopferungen auszuführen, ohne selbst auf den Lohn verstanden zu werden Anspruch zu machen, ist eine Tugend, die wir wohl bewundern aber nicht verlangen dürfen. Selbst die größten Helden der Tugend, die jede andere Belohnung verachteten, rechneten doch auf diesen Lohn; und wer weiß, was Sokrates und Christus gethan haben würden, wenn sie voraus gewußt hätten, daß keiner unter ihren Völkern den Sinn ihres Todes verstehen würde“[1]. So erkennt er allmählich, daß Selbstbildung nicht beglücken kann ohne Zusammenhang ohne Wirksamkeit nach außen; die Sehnsucht nach Einheit zwischen Innenwelt und Umwelt keimt, er sieht an den großen Helden — Tätern wie Duldern —, daß bei ihnen Gestaltung und Darlegung des reinen Selbst bis zum Aufopfern des Daseins stets abziele auf Belebung und Gestaltung ihres Volkes.

Dies und ähnliches Erleben durchflutet ihn, oft noch wirr und von ihm selbst noch nicht klar erkannt, bis endlich alle solche Strahlen zusammenströmen und sich wie in einer Linse sammeln in den epochalen Tagen der Reise nach Würzburg (1800). Zunächst bringt ihm diese Reise, was jedem irgend lebenskräftigen Menschen eine solche größere Reise bieten muß: Er gewinnt einerseits äußeren und inneren Abstand zur Heimat[2], zur bisherigen Umgebung, zu seinem bisherigen Leben und Streben, zu Wünschen, die ihn bewegten, Rätseln, an denen er litt, andererseits fesseln ihn neue Gegenden und Menschen und reizen seine Sinne, beschäftigen seinen Geist.

Über die besonderen geheimen Zwecke, die Kleist auf dieser Pilgerfahrt im Auge hat, brauchen wir hier den bisherigen mannigfachen Vermutungen[3] keine neuen hinzuzufügen. Sicher ist — und das genügt für unsere Absichten —, daß er von der Reise eine besonders große Be-

[1] Br. 48, 18—35.

[2] Vgl. Br. 94, 9—14.

[3] Siehe Meyer-Benfey, I. 27ff., J. Hart. Herzog, S. 71. Max Morris. Rahmer.

ruhigung und Gewißheit über sein äußeres Dasein — sei es nun leibliche Gesundheit oder wirtschaftliche Sicherstellung oder was immer sonst — erwartete, und wir wissen, daß ihm die Wochen in Würzburg dies (wenngleich leider nur vorübergedend) gewährten: Er durchlebte eine Zeit tiefsten Aufatmens. Er fühlt sich befreit von irgend welchem schwer lastenden Druck. Und dieser Glückszustand wird mächtig gesteigert dadurch, daß er sich gerade während dieser ihm so wichtig erscheinenden Lebensepoche umfangen und gehegt fühlt von der — Kleists eigener Beschreibung nach[1] — so ungewöhnlich hingebungsvollen und unbedingt gläubig vertrauenden Freundesliebe Ludwigs von Brockes. Zugleich trat ihm in diesem ein rein harmonisch veranlagter und gebildeter Mensch leibhaft entgegen, und er fand in dem neun Jahre älteren Freunde jene tiefen Klüfte, die ihm in der Frankfurter Studienzeit bewußt geworden, überbrückt. „Denn dahin, nämlich Alles in sich immer in Einheit zu bringen und zu erhalten, dahin ging sein unaufhörliches Bestreben", schreibt er über ihn. Die Kluft zwischen „Verstand" und „Herz" war bei Brockes überwunden durch eine untrügliche Sicherheit des Instinktes: „Immer seiner ersten Regung gab er sich ganz hin, das nannte er seinen Gefühlsblick, und ich selbst habe nie gefunden, daß dieser ihn getäuscht habe." Und obwohl er von klarem Verstande war, schätzte Brockes diesen doch nicht sonderlich hoch, ja, um sich gegen seine Anmaßungen gegenüber dem „wirkenden und schaffenden Herzen" (Br. 188, 26) zu wahren, mißtraute er seiner „kalten" Macht: „Er sprach immer wegwerfend von dem Verstande, obgleich er in einer solchen Rede selbst zeigte, daß er mehr habe, als Andere, die damit prahlen," und „sein Grundsatz war: Handeln ist besser als Wissen." Und jene andere Kluft zwischen Innenwelt und Umwelt überspannte Brockes durch die Stellung, die er zur Welt und den Mitmenschen einnahm und die Kleist als eine grenzenlose „Uneigennützigkeit" schildert.

So sind für Kleist auf dieser Reise die Bedingungen

[1] Br. 186, 11 ff.

gegeben, die es ihm erlauben, wieder ganz rein und ungetrübt um sich zu schauen, zu sehen, was um ihn ist und aus einer rein positiven Haltung heraus zu erleben. Er erlebt die Gestalt des Freundes Brockes selbst, die hinfort als ein ausgeprägtes Ganzes vor seinem geistigen Auge steht. Er erlebt die Natur und die Landschaften, das Leben und Treiben unterwegs, sowie namentlich in der Stadt Würzburg. Und er kommt vor allem zu einem reinen Erleben seines eigenen Seins. Er hat das bestimmte Gefühl, daß er nun einen sichreren Weg finden wird als bisher, daß er an einer Wende des Lebens steht: „Hast Du Dich aus Mißtrauen von mir losreißen wollen," schreibt er an Wilhelmine von Zenge, „so gib es jetzt wieder auf, jetzt, wo bald eine Sonne über mich aufgehen wird". (Br. 132, 30—32.) Im Zusammenhang hiermit besinnt er sich auf ein ganz einfaches, drei Jahre zurückliegendes Naturerlebnis. Dies wird ihm jetzt noch zum Symbole seines eigenen Zustandes: „Hast Du noch nie die Sonne aufgehen sehen über eine Gegend, zu welcher Du gekommen warst im Dunkel der Nacht? — Ich aber habe es. Es war vor 3 Jahren im Harze. Ich erstieg um Mitternacht den Stufenberg hinter Gernrode. Da stand ich, schauernd, unter den Nachtgestalten, wie zwischen Leichensteinen und kalt wehte mich die Nacht an, wie ein Geist, und öde schien mir der Berg wie ein Kirchhof. Aber ich irrte nur, so lange die Finsterniss über mich waltete. Denn als die Sonne hinter den Bergen heraufstieg und ihr Licht ausgoß über die freundlichen Fluren, und ihre Strahlen senkte in die grünenden Thäler, und ihren Schimmer heftete um die Häupter der Berge, und ihre Farben malte an die Blätter der Blumen und an die Blüten der Bäume — ja, da hob sich das Herz mir unter dem Busen, denn da sah ich und hörte, und fühlte, und empfand nun mit allen meinen Sinnen, daß ich ein Paradies vor mir hatte. — Etwas Ähnliches verspreche ich Dir, wenn die Sonne aufgehen wird über Deinem unbegreiflichen Freund."

Andächtig lauscht er nun in dieses „unbegreifliche" Wesen, in sich selbst hinein, und die inneren Stimmen, die er da vernimmt, werden ihm bedeutungsvoll und des

Aussprechens wert: „Zuweilen — Ich weiß nicht, ob Dir je etwas Ähnliches glückte und ob Du es folglich für wahr halten kannst. Aber ich höre zuweilen, wenn ich in der Dämmerung, einsam, dem wehenden Athem des Westwindes entgegengehe, und besonders wenn ich dann die Augen schließe, ganze Concerte, vollständig, mit allen Instrumenten von der zärtlichen Flöte bis zum rauschenden Contraviolon.“ Ja, er wird sich hier bewußt, daß er dieselben Stimmen schon längst gekannt hat, daß schon in dem 14jährigen Knaben diese Musik lebte: „So entsinne ich mich besonders einmal als Knabe vor neun Jahren, als ich gegen den Rhein und gegen den Abendwind zugleich hinaufging, und so die Wellen der Luft und des Wassers zugleich mich umtönten, ein schmelzendes Adagio gehört habe, mit allem Zauber der Musik, mit allen melodischen Wendungen und der ganzen begleitenden Harmonie. Es war wie die Wirkung eines Orchesters, wie ein vollständiges ‚Vaux-hall‘[1]; ja, ich glaube sogar, daß Alles was die Weisen Griechenlands von der Harmonie der Sphären dichteten, nichts Weicheres, Schöneres, Himmlischeres gewesen sei, als diese seltsame Träumerei. Und dieses Concert kann ich mir, ohne Capelle, wiederholen so oft ich will — aber so bald ein Gedanke daran sich regt, gleich ist alles fort, wie weggezaubert durch das magische disparois! Melodie, Harmonie, Klang, kurz die ganze Sphärenmusik.“

Der so frei und ganz Auflebende findet nun auch ein reines und glückliches Verhältnis zur Natur. Am 11. Oktober (Br. 144, 34) schreibt er an Wilhelmine: „Ich finde jetzt die Gegend um diese Stadt weit angenehmer, als ich sie bei meinem Einzuge fand; ja ich mögte fast sagen, daß ich sie jetzt schön finde — und ich weiß nicht, ob sich die Gegend so verändert hat, oder das Herz, das ihren Eindruck empfieng. Wenn ich jetzt auf der steinernen Mainbrücke stehe, die das Citadell von der Stadt trennt, und den gleitenden Strom betrachte, der durch Berge und Auen

[1] Vaux-hall-Gardens: Damals berühmte Londoner Konzertsäle.

in tausend Krümmungen heranströmt und unter meinen Füßen weg fließt, so ist es mir, als ob ich über ein Leben erhaben stünde.“ So erlebt er hier zuerst jene Stunden der Weihe, wo dem großen Künstler „Raum und Dasein nur im Bilde bleiben“, — er erlebt sie und sie werden mächtig in ihm durch die Jahre bleiben als unverlierbare Habe. Gleichwohl spricht er sich in keinem der uns erhaltenen Briefe dieser und der nächstfolgenden Zeit klar dahin aus, daß das Künstlertum sein eigentlicher Beruf sei, und man wird daher auch mit den jetzt zu Gebote stehenden Hilfsmitteln nie ganz entscheiden können, ob er sich selber seines Künstlerberufes hier noch immer völlig unbewußt war, oder ihn nur, so lange er ihn nicht mit Werken erwiesen hatte, vor aller Welt, auch vor Braut und Schwester verheimlichte wie so vieles andere, und darum auch in den nächsten Berliner Monaten die Wissenschaften als sein ausschließliches Gebiet hinstellte.

Jedenfalls weiß er aber sehr wohl, daß die Art, wie er hier in Würzburg auch die scheinbar noch so geringfügigen Dinge zu betrachten gelernt hat, dichterisch ist: „... das ist eben das Talent der Dichter, welche ebenso wenig wie wir in Arkadien leben, aber das Arkadische oder überhaupt Interessante auch an dem Gemeinsten, das uns umgiebt herausfinden können.“ (Br. 137, 21—24.) Tatsache ist, daß er — wie schon oft genug dargestellt wurde — die Dinge hier wie ein Künstler zu sehen beginnt.

Schon auf der Hinreise nach Würzburg hat ihm die Naturbetrachtung viel gegeben, vor allem Trost und Hoffnung. Unter dem Datum „Berlin, d. 16t. Novmbr, 1800.“ also bereits etwa drei Wochen nach Beendigung der Reise, berichtet er noch davon. Der Brief trägt die Überschrift „Für Wilhelminen“ und bringt zunächst eine Reihe Beispiele aus dem Leben großer Naturforscher (Newton, Galiläi, Pilatre, Columbus), aus denen hervorgeht, wie oft aus den unscheinbarsten Beobachtungen bedeutendste Folgen für die Wissenschaft und Technik erwachsen und die der Braut zeigen sollen, „daß nichts in der ganzen Natur unbedeutend und gleichgültig und jede Erscheinung der Aufmerksamkeit eines denkenden Menschen

würdig ist," und daß es „einen Lehrer gibt, der ist vortrefflich, wenn wir ihn verstehen; es ist die Natur". Dann spricht er von einem kleinen Erlebnis in Würzburg, wobei er selbst Lebensweisheit aus einem Gesetz der Natur gewonnen hat. Bei der hierauf folgenden Erzählung dieses und eines anderen Erlebnisses ist es nun zwar eine Kleinigkeit, aber doch beachtenswert, daß er hier beide Male (doch wohl bewußt) in Rythmen (in jambische Verse) übergeht:

> „... und wer der Sonne selbst den Rücken kehrt und in die trübe Wetterwolke schaut, dem wirft ihr schönres Bild der Regenbogen zu"[1].

Und „in jener herrlichen Nacht, als ich von Leipzig nach Dresden reisete, dachte ich mit wehmütiger Freude:

> am Tage sehn wir wohl die schöne Erde, doch wenn es Nacht ist, sehn wir in die Sterne."[1]

Nunmehr müssen wir die am 11. Oktober geschriebene zweite Hälfte des Briefes Nr. 23 sorgsam belauschen, um zu erkennen, was jene Tage für die Entfaltung seines Künstlertums bedeuten. Kleist spricht dort zum erstenmal in weit ausgeführten Gleichnissen, und wenn wir sie lesen, so überzeugen wir uns durchaus, daß er Recht hat, wenn ihm in diesen Tagen ist als ob er „über ein Leben erhaben stünde": über sein eigen Leben wie über das Leben und Weben der Welt. Hängt auch noch manche Schlacke der Lehrhaftigkeit an diesen Gleichnissen und mag uns ihr Parallelismus zwischen Natur und Menschenleben bisweilen etwas reichlich ausgeführt scheinen, dies fühlen wir: zum ersten Male wird ihm hier eine große Gesamtschau zuteil, in dieser Schau kommt, was erst zerrissen und zerklüftet vor ihm lag, zur Einheit, und er vermag sich annähernd bewußte Rechenschaft darüber zu geben. Ihm erscheinen die Bergketten rechts und links des Maines wie zwei alte Freunde, die sich die Hände geben wollen, „nach einer lange verflossenen Beleidigung". Oder der Lauf des Mains bei Würzburg wird ihm zum Sinnbild

[1] Br. 160, 19—27. In Anbetracht der wenigen rythmischen Aufzeichnungen, die wir von Kl. aus der Zeit vor der Familie Ghonorez besitzen, sind diese Zeilen wertvoll. (Vgl. W. IV. S. 9—12.)

menschlicher Lebensverhältnisse. Das durch einen steinigen Pfad sehr beschwerliche Ersteigen eines Weinberges läßt ihn seinen eigenen Lebensweg überschauen und dessen Glück und Mühseligkeit ermessen, und wir denken bei dieser anschaulichen Schilderung an Dantes Purgatorio:

«Questa montagna è tale,
Che sempre al cominciar di sotto è grave,
E quanto uom più va su, e men fa male.» —

Oder er schildert die Stadt: liegend in der Tiefe, „wie in der Mitte eines Amphitheaters. Die Terrassen der umschließenden Berge dienten statt der Logen, Wesen aller Art blickten als Zuschauer voll Freude herab und sangen und sprachen Beifall, oben in der Loge des Himmels stand Gott ...“

In diesem Zusammenhange gebraucht er nun auch zum ersten Male mit so bedeutendem Nachdruck das Wort „Held“, und zwar dreimal hintereinander, und wir entnehmen aus den drei Stellen, daß ihm damals zugleich mit seiner tiefen Selbstschau und Weltschau ein entschiedenes Bild des großen Menschen, des Helden in einer eigenen Form vor der Seele schwebte, ein Bild, das natürlich für den künftigen Dramatiker hoch bedeutsam war und für Kleist, wie seine Dramen erweisen, das primäre künstlerische Erlebnis darstellte.

Spiridion Wukadinovič führt in seinem Aufsatz „Guiskards Werden“[1] drei Briefstellen Kleists an; die erste aus der Berliner Zeit nach der Würzburger Reise (27. Oktober 1800): „Jetzt erst öffnet sich mir etwas, das mich aus der Zukunft anlächelt wie Erdenglück!“, die zweite aus Paris (10. Okt. 1801): „Ich habe mir in einsamer Stunde ein Ideal ausgearbeitet; aber ich begreife nicht, wie ein Dichter das Kind seiner Liebe einem so rauhen Haufen, wie es die Menschen sind, übergeben kann. Bastarde nennen sie es. Dich wollte ich wohl in das Gewölbe führen, wo ich mein Kind, wie eine vestalische Priesterin das ihrige, heimlich aufbewahre bei dem Schein der Lampe,“ und die dritte aus Osmannstädt (Jan. 1803),

[1] Wukadinovič S. 55 f.

der Zeit der eifrigsten Arbeit am „Robert Guiskard“: „... ich nähere mich allem Erdenglück.“ Wegen der wörtlichen Ähnlichkeit der ersten und der dritten Briefstelle hält Wukadinović einen ursächlichen Zusammenhang zwischen beiden Äußerungen für möglich und fragt: „Gehörte die Gestalt des Normannenherzogs mit zu dem keusch verwahrten Vorrat an dichterischen Vorstellungen, die sich ihm auf jener Würzburger Reise wie eine neue Welt eröffneten?“ — Die Vermutung, daß „Robert Guiskard“ in seinen Hauptzügen schon vor dem Pariser Aufenthalt entstanden sei, hat Meyer-Benfey wohl hinlänglich widerlegt[1]. Wohl aber läßt sich aufrecht erhalten und aus dem genannten Würzburger Briefe beweisen, daß Kleist jenes „Ideal“ — ohne daß er's Guiskard genannt haben muß — in dieser Zeit intuitiv aufgegangen sein muß.

Doch hören wir ihn selbst weiter. Er beschreibt, wie ein Abend ins Gefild herniederkam: „Ein blauer Schein umhüllte die ganze Gegend, und es war, als wäre der azurne Himmel selbst herniedergesunken auf die Erde. Die Häuser in der Tiefe lagen in dunklen Massen da, wie das Gehäuse einer Schnecke, hoch empor in die Nachtluft ragten die Spitzen der Thürme, wie die Fühlhörner eines Insectes, und das Klingeln der Glocken klang wie der heisere Ruf des Heimchens — und hinten starb die Sonne, aber hochroth glühend vor Entzücken, wie ein Held, und das blasse Zodiakal-Licht umschimmerte sie, wie eine Glorie das Haupt eines Heiligen — —.“ Am bezeichnendsten aber sind die Zeilen, in denen er ein Gewitter am Morgen beschreibt, von dem er sagt, daß keine Erscheinung der Natur ihm „eine so wehmütige Freude abgewinnen“ kann, „besonders wenn es ausgedonnert hat. Wir hatten“, schreibt er, „hier vor einigen Tagen dies Schauspiel — o es war eine prächtige Scene. Im Westen stand das nächtliche Gewitter und wüthete, wie ein Tyrann, und von Osten her stieg die Sonne herauf, ruhig und schweigend, wie ein Held. Und seine Blitze warf ihm das Ungewitter zischend zu und schalt ihn laut mit der

[1] Meyer-Benfey, II. S. 534.

Stimme des Donners — er aber schwieg der göttliche Stern, und stieg herauf, und blickte mit Hoheit herab auf den unruhigen Nebel unter seinen Füßen, und sah sich tröstend um nach den andern Sonnen, die ihn umgaben, als ob er seine Freunde beruhigen wollte — und einen letzten fürchterlichen Donnerschlag schleuderte ihm das Ungewitter entgegen, als ob es seinen ganzen Vorrath von Galle und Geifer in einem Funken ausspeien wollte — aber die Sonne wankte nicht in ihrer Bahn und nahte sich unerschrocken, und bestieg den Thron des Himmels — — und blaß, wie vor Schreck, entfärbte sich die Nacht des Gewölks und zerstob wie dünner Rauch, und sank unter den Horizont, wenige schwache Flüche murmelnd — — Aber welch' ein Tag folgte diesem Morgen! Laue Luftzüge wehten mich an, leise flüsterte das Laub, große Tropfen fielen mit langen Pausen von den Bäumen, ein mattes Licht lag ausgegossen über der Gegend und die ganze Natur schien ermattet nach dieser großen Anstrengung, wie ein Held[1] nach der Arbeit des Kampfes —."

Wir können uns zunächst erinnern, daß Kleist nicht der erste deutsche Dichter war, der die Sonne so als einen sieghaften Helden gepriesen hat, und können als Beleg zwei Gedichte nennen, die sicher auch Kleist damals bekannt waren, Gellert: Die Ehre Gottes aus der Natur, wo wir Zeile 6—8 lesen:

Wer führt die Sonn' aus ihrem Zelt?
Sie kömmt und leuchtet und lacht uns von ferne
Und läuft den Weg gleich als ein Held,

und die Stelle aus Schillers An die Freude (Z. 45/48):

Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Wandelt, Brüder, eure Bahn,
Freudig wie ein Held zum Siegen.

[1] Hier fällt er, sozusagen, aus der Konstruktion, indem er den Namen „Held" von der Sonne auf die ganze Natur überträgt. — Der Vollständigkeit halber sei hier die Stelle eines Briefes aus Paris (Juli 1801) vorausgenommen, wo es vom Rhein heißt: „... Still und breit und majestätisch strömt er bei Bingen heran, und sicher, wie ein Held zum Siege ..." (Br. 237, 7—8.) Wukadinović führt S. 78 diese Stelle an. Es nimmt wunder, daß er sich nicht auch des Würzburger Briefes erinnert hat.

Auch an das noch früher entstandene Gedicht Schillers „Der Abend, nach einem Gemälde“ sei erinnert. Was uns jedoch Kleists Brief vor Augen führt, ist schon ein ganzes Drama in nuce. Das ideale „Bild eines Weisen“, von dem der Student in Frankfurt schwärmte (vgl. S. 17), ist verdrängt von dem entschieden ausgeprägten Bild eines Helden. Aus der immer wiederkehrenden Wendung „wie ein Held“ müssen wir das schließen. Und so müssen wir auch annehmen, daß die Keime bereits in dem Dichter erwacht sind, um deren volle Entfaltung der Dramatiker später ringt. Wenn wir den Helden von Osten hoheitsvoll schweigend dem Tyrannen im Westen entgegenschreiten sehen, während sich die Mächte der Finsternis vergebens mit Gift und Geifer wider ihn wappnen, und wenn er siegreich emporsteigt als ein göttlicher Stern bis auf den „Thron des Himmels“ — ist es nicht als spielte sich in großen Zügen da oben schon eine Hermannsschlacht vor uns ab? Aber auch des Heilbronner Käthchens und ihrer Widersacher dürfen wir gedenken. Und wenn wir den Zug dieses Helden durch den Himmel mit ansehen, dürfen wir da nicht an den visionären Flug des Prinzen von Homburg denken: wie sich der Himmelsheld „umsieht nach den anderen Sonnen die ihn umgeben“, so strahlt dem Prinzen die Unsterblichkeit „mit Glanz der tausendfachen Sonne zu“, und wie jener „mit Hoheit herabblickt auf den Nebel unter seinen Füßen“, so endet auch des Prinzen visionärer Monolog: „und jetzt liegt Nebel alles unter mir“[1].

Wollen wir zusammenfassend den wichtigsten Gewinn der Würzburger Reise bezeichnen, so dürfen wir sagen, daß Kleist sich hier (wohl fast ununterbrochen) in jenem Zustande der Ausgeglichenheit, der bewegten Ruhe, der stäten Schwebe befand, wo Außen und Innen zusammenklingen, wo der Mensch sich zugleich ganz weltüberlegen (über ein Leben erhaben, sagt Kleist) und ganz hingegeben an die Welt fühlt. Gerade in dieser Zeit nun tritt uns zum erstenmal aus seinen schriftlichen Äußerungen jene gefühls-

[1] Dieser Vergleich soll natürlich nicht auf einen dem Dichter bewußten Zusammenhang hindeuten, wohl aber auf einen unbewußten.

mäßige Vorstellung des Helden entgegen, in dieser Zeit zeugt sich in ihm das Bild, das wir als den Kern seiner Kunst kennen. So geschieht es denn vor allem wegen der Gesichte, die unser Dichter hier hatte, und ihrer immer treuen und doch stets neuen Gestaltung in seinem Werk, wenn wir uns den schon erwähnten Stimmen anschließen und ihn einen im wesentlichen klassischen Künstler nennen.

Zugleich ist aber nun noch etwas anderes zu beachten. Kayka nimmt als wahrscheinlich an, daß Kleist in diesem Herbst 1800 das erste größere Werk Jean Pauls, den „Hesperus" kennen gelernt hat[1]. Er meint sogar, vielleicht habe ihn überhaupt zu all seinen reichen Naturschilderungen auf der Würzburger Reise Jean Paul angeregt. Wenn wir nun auch den Anlaß zu diesen Schilderungen mehr in Kleist selber als außer ihm suchen möchten, so scheint doch an manchen Stellen dieser Briefe Kleists Stil und Darstellungsart eine romantische Färbung anzunehmen. Dafür aber, daß Kleist jetzt in der Dichtung des romantischen Meisters zu lesen begonnen hat, spricht außer dem von Kayka Angeführten noch die bereits erwähnte Briefstelle, wo er Würzburg und die umgebenden Höhen mit einem Amphitheater vergleicht und dann zur Beschreibung des Abends übergeht[2]. Wie das Gerippe eines Jean Paulschen Prosagedichtes mutet diese Stelle an, freilich nur wie das Gerippe. Auch der auf S. 28 zitierte Satz: „Ein blauer Schein umhüllte die ganze Gegend, und es war, als wäre der azurne Himmel selbst herniedergesunken auf die Erde" enthält eine wohl unbezweifelbare Jean Paul-Reminiszenz (vgl. etwa Horions „Flur, auf welche der Himmel wie ein blauer Schatten herübersank". 19. Hundsposttag). Mit großer Wahrscheinlichkeit darf also angenommen werden, daß in den Wochen, da Kleists innerstes Wesen in seiner Ganzheit so ungehindert und gleichmäßig aufleben konnte, von außen zum ersten Male der romantische Geist in seiner stärksten künstlerischen Erscheinungsform ihm zuströmte.

[1] Kayka S. 61 ff.

[2] Br. 145, 35—146, 14. Auch Herzog (S. 92) weist hierbei auf Jean Paul.

Der innere Lebensgewinn dieser Wochen wird fester Besitz in der Zeit nach der Würzburger Reise. Das zeigen — trotz vorübergehender Störungen — die Briefe vom Oktober 1800 bis Ende Januar 1801. Entschiedene Kräftigung seiner Selbstgewißheit spricht sich in dem Brief an Ulrike von Kleist vom 25. Nov. aus: „Jetzt hat sich die Sphäre für meinen Geist und für mein Herz ganz unendlich erweitert — .... So lange die Metallkugel noch kalt ist, so läßt sie sich wohl hineinschieben in das enge Gefäß, aber sie passt nicht mehr dafür, wenn man sie glühet — fast so wie der Mensch nicht für das Gefäß eines Amtes, wenn ein höheres Feuer ihn erwärmt ... Denn selbst die bessten Könige entwickeln wohl gern das schlummernde Genie, aber das entwickelte drücken sie stets nieder; und sie sind wie der Blitz, der entzündliche Körper wohl entflammt, aber die Flamme ausschlägt. Ich fühle wohl, daß es unschicklich ist, so etwas zu sagen, indessen kann ich nicht leugnen, daß mir der Gedanke durch die Seele geflogen ist, ob es mir nicht einst so gehen könnte? ... Nie ist mir die Zunkuft dunkler gewesen als jetzt, obgleich ich nie heitrer hineingesehen habe als jetzt.“ (Br. 167ff.) Wir vermögen in all diesen Briefen zwischen den Zeilen zu lesen, wie sich Kleists Dichtergenius regt und entfaltet; noch immer aber ist nicht ganz klar zu entscheiden, bis zu welchem Grad ihm das selber bewußt ist. Jedenfalls spricht er in diesen drei Monaten immer noch von seinen wissenschaftlichen Hoffnungen und Neigungen, und es bedarf noch einer großen Erschütterung, um ihm diese zu rauben, ihn ganz davon abzuwenden und allmählich auf sein Eigenstes hinzuweisen. Anfang Februar 1801 kündigt sich dies an; er schreibt u. a. an Ulrike: „Selbst die Säule, an welcher ich mich sonst in dem Strudel des Lebens hielt, wankt, — — ich meine, die Liebe zu den Wissenschaften.“ (Br. 198, 6—8.) Und nun lesen wir in den Briefen vom März von dem Erlebnis der Kantischen Philosophie, dessen Bedeutung und Folgen schon wiederholt hinreichend gewürdigt worden sind[1].

[1] Brahm, S. 46 ff. Herzog, S. 116 ff. Meyer-Benfey I. 43ff.

Wir beobachten nunmehr, wie auf der zweiten großen und entscheidenden Reise sich ganz ungetrübt und bewußt Kleists Liebe zu Kunst und Künstlertum ausspricht. Sehr wichtig ist hierfür u. a. der Bericht[1] über den Aufenthalt in Dresden. Er erzählt sogar, daß er einen jungen Maler gefragt habe, „ob man, wenn man sonst nicht ohne Talent sei, sich wohl im 24. Jahre noch mit Erfolg der Kunst widmen könnte?“ Auch ganz ähnliche Naturbetrachtungen, wie wir sie von der Würzburger Reise her kennen, kehren hier wieder (eine davon stimmt sogar großenteils wörtlich mit einer Würzburger Briefstelle überein)[2].

Werden Kleist also auch auf dieser Reise, besonders in deren erstem Teile, solch ungetrübte Stunden des Schauens zuteil, so ist doch der eigentliche menschliche und künstlerische Erlebnisgewinn diesmal ein anderer, in gewissem Sinne dem der Würzburger Reise entgegengesetzter. Es handelt sich gleichwohl wiederum nicht um ein teilhaftes, sondern wie in Würzburg um ein totales, ein Gesamt-Erlebnis, das ebenso wie jenes für die Entwicklung des Künstlers bedeutsam und insonderheit für die des Dramatikers unerläßlich war. Zunächst ist es ein tiefes Erschauern vor der dunklen Rätselhaftigkeit und Irrationalität alles Lebens und Weltgeschehens. Gewiß hatte er dergleichen auch vorher schon erlebt und empfunden, aber doch teilhafter und vor allem mehr subjektiv, jetzt tritt es ihm als eine objektive Grundtatsache des Daseins mit aller Macht entgegen, wofür ja namentlich durch sein Kant-Erlebnis in seiner Seele der Boden bereitet worden war. Was in dieser Hinsicht das Geschehnis in Butzbach bedeutet, wo er mit seiner Schwester mit knapper Not dem Tode durch scheue Pferde entging, braucht hier bloß kurz erwähnt zu werden[3]. Entgegenzutreten ist aber der Meinung, Kleists Lebensauffassung wäre durch solche Erlebnisse völlig umdüstert worden, wie z. B. Herzog glaubt.

---

[1] Br. 220 ff.

[2] Vgl. Georg Minde-Pouet: Heinrich v. Kleist, seine Sprache und sein Stil. S. 226 ff.

[3] Br. 240, 6 und 243, 6. Herzog, S. 141/2. Hart, S. 340 ff.

Das ist namentlich wichtig für das Verständnis der „Familie Schroffenstein". Daß z. B. dort in Butzbach „an einem Eselsgeschrei ein Menschenleben hieng", das ist für Kleist nicht der Anstoß zu einer pessimistischen oder „fatalistischen" Weltanschauung gewesen. Aber die bedeutungsvolle Klarheit ist ihm in diesen Monaten u. a. geworden, daß im Grunde an einem Menschenleben in dem verschwenderischen Haushalt der Natur nicht viel liegt. Zweifellos haben ihn solche Erkenntnisse ernst gestimmt, aber zugleich haben sie auch befreiend auf ihn gewirkt. Jedenfalls hat er sie durchaus als reale Tatsachen hingenommen. Dem entspricht, daß er in demselben Brief, wo er Wilhelmine von Zenge von dem Butzbacher Zwischenfall berichtet, die durchaus nicht fatalistischen Worte schreibt: „Ach, es ist nichts ekelhafter, als diese Furcht vor dem Tode. Das Leben ist das einzige Eigenthum, das nur dann etwas werth ist, wenn wir es nicht achten. Verächtlich ist es, wenn wir es nicht leicht fallen lassen können, und nur der kann es zu großen Zwecken nutzen, der es leicht und freudig wegwerfen könnte. Wer es mit Sorgfalt liebt, moralisch todt ist er schon, denn seine höchste Lebenskraft, nämlich es opfern zu können, modert, indessen er es pflegt." Solche Gesinnung ist vielmehr von je der Grundzug einer heroischen Auffassung des Lebens gewesen. Und was darauf folgt, zeugt lediglich mit beredten Worten davon, wie tief Kleist jetzt von der Irrationalität des Lebens durchdrungen ist: „Dieses rätselhafte Ding, das wir besitzen, wir wissen nicht von wem, das uns fortführt, wir wissen nicht wohin, das unser Eigenthum ist, wir wissen nicht, ob wir darüber schalten dürfen, eine Habe, die nichts werth ist, ein Ding, wie ein Wiederspruch, flach und tief, öde und reich, würdig und verächtlich, vieldeutig und unergründlich, ein Ding, das jeder wegwerfen mögte, wie ein unverständliches Buch, sind wir nicht durch ein Naturgesetz gezwungen es zu lieben?"[1] Zugleich ist es, wie u. a. diese Briefstelle lehrt, die Zweideutigkeit, die Zweiheit des Lebens, die Kleist jetzt

[1] Br. 244, 25 ff,

erkennt, nachdem ihm in Würzburg jenes Einheitserlebnis zuteil geworden war. Hierfür sei noch eine Stelle angegeben (Paris 15. Aug. 1801): „Was heißt das auch, etwas Böses thun der Wirkung nach? Was ist böse? Absolut böse? Tausendfältig verknüpft und verschlungen sind die Dinge der Welt, jede Handlung ist die Mutter von Millionen andern, und oft die schlechteste erzeugt die besten — Sage mir, wer auf dieser Erde hat schon etwas Böses gethan? Etwas, das böse wäre in alle Ewigkeit fort?— Und was auch die Geschichte von Nero und Attila und Cartouche, von den Hunnen und den Kreuzzügen und der spanischen Inquisition erzählt, so rollt doch dieser Planet immer noch freundlich durch den Himmelsraum, und die Frühlinge wiederholen sich, und die Menschen leben, genießen und sterben nach wie vor“[1].

Spricht er am 10. Oktober den Ertrag der Reise in negativer Richtung so aus: „Die Wissenschaften habe ich ganz aufgegeben,“ (Br. 260, 20) so erklärt er in dem vorher erwähnten Briefe positiv, er wolle das durch die Unterbrechung seiner Studien Versäumte nachholen, „aber nicht mehr bloß um der Wahrheit willen, sondern für einen menschenfreundlicheren Zweck“, über den er sich jedoch nicht deutlicher erklären mag. (Br. 250, 34.)

Über Kleists ganze Lebenshaltung in dieser und der nächstfolgenden Zeit läßt sich wohl nichts Treffenderes und zugleich Schlichteres anführen (wobei natürlich von vorübergehenden subjektiven Trübungen, denen wohl die meisten werdenden Menschen ausgesetzt sind, abzusehen ist) als die Stelle aus dem Brief an Heinrich Zschokke (Thun 1. Febr. 1802): „Wenn Sie mir einmal mit Gessnern die Freude Ihres Besuches schenken werden, so geben Sie wohl Acht auf ein Haus an der Straße, an dem folgender Vers steht: ‘Ich komme, ich weiß nicht, von wo? Ich bin, ich weiß nicht, was? Ich fahre, ich weiß nicht, wohin? Mich wundert, daß ich so fröhlich bin’. — Der Vers gefällt mir ungemein, und ich kann ihn nicht ohne Freude

[1] Br. 249, 17; vgl. etwa die Szene in Henrik Ibsens „Kaiser und Galiläer“, wo Kain und Judas dem Imperator erscheinen. (Volksausg. III, 205 ff.)

denken, wenn ich spatzieren gehe.“ In diesen Worten liegt alles ausgesprochen: die Ungewißheit des Menschendaseins und die Freudigkeit, mit der Kleist ihr nun ins Rätselauge blickt, das Auge, vor dem er noch kurz vorher bis ins Innerste erschrocken war.

Und auch jene Zwiespältigkeit und Zweideutigkeit des Lebens, die selten einer so wie er erleben und auskosten mußte, er nimmt sie in sich auf mit der Zuversicht dessen, der auch die Einheit erlebt hat[1] und von dem unsterblichen Triebe geleitet wird, all jene Gegensätzlichkeiten ein und desselben rätselhaften Dinges — nicht aufzuheben, sondern als Schöpfer zu überbrücken im Werk[2]. Denn wirklich: In all der Ungewißheit und Dunkelheit, die ihn außen rings umgibt, lebt doch eine Gewißheit in ihm, die ihm von innen her die Richtung angibt, in der er zu gehen hat, mögen auch noch so schlimme Gefahren und tiefe Abgründe am Wege lauern: „Ich trage“, so

[1] Wir gedenken hier der beredten Kunst, mit der auch ein Dichter wie Gottfried von Straßburg solche Zwiefältigkeit ausgesprochen und gepriesen hat (Tristan 50—66):

ich meine ir aller werlde niht
als die, von der ich hœre sagen,
diu deheine swære müge getragen
und niwan in fröuden welle sweben:
die lâze ouch got mit fröuden leben!
Der werlde und diseme lebene
enkumt mîn rede niht ebene:
ir leben und mînes zweient sich.
ein ander werlt die meine ich,
diu sament in einem herzen treit
ir süeze sûr, ir liebes leit,
ir herzeliep, ir senede nôt,
ir liebes leben, ir leiden tôt,
ir lieben tôt, ir leidez leben:
dem lebene sî mîn leben ergeben,
der werlt wil ich gewerldet wesen,
mit ir verderben oder genesen.

Die Worte, in denen beide Dichter ihr Erlebnis ausdrücken, sind verschieden, aber die Haltung, die sie dem Erlebnis gegenüber einnehmen, ist bei beiden die gleiche: die Liebe zum Schicksal.

[2] Hierzu sei auf Martin Bubers Buch „Daniel“, Gespräche von der Verwirklichung“, Leipzig 1913, verwiesen, besonders auf das Gespräch nach dem Theater „Von der Polarität“ S. 85—123.

schreibt er in jenem Briefe vom 10. Okt. 1801, „eine innere Vorschrift in meiner Brust, gegen welche alle äußern, und wenn sie ein König unterschrieben hätte, nichtswürdig sind.“ (Br. 259, 31.)

Tat und Werk fordert jene „Vorschrift“ von ihm, denn nur in Tat und Werk werden die Klüfte der Welt überbrückt und die Gegensätzlichkeiten in gewaltiger Spannung zu fruchtbringender, lebenzeugender Kraft geeint: „Ja, es liegt eine Schuld auf den Menschen, etwas Gutes zu thun, verstehe mich recht, ohne figürlich zu reden, schlechthin zu thun“[1], und: „Ich kann Dir nicht beschreiben, wie ekelhaft mir ein wissender Mensch ist, wenn ich ihn mit einem handelnden vergleiche. Kenntnisse, wenn sie noch einen Wert haben, so ist es nur in so fern sie vorbereiten zum Handeln“[2]. Und jenes Gefühl der inneren Verpflichtung zum Tun, von dem er im August 1801 voraussagt, er „werde das immer deutlicher und deutlicher einsehen, immer lebhafter und lebhafter fühlen lernen, bis Vernunft und Herz mit aller Gewalt meiner Seele einen Entschluß bewirken“, das findet gesteigerten und gedrängtesten Ausdruck in den oft angeführten Worten vom 1. Mai 1802: „ich habe keinen andern Wunsch, als zu sterben, wenn mir drei Dinge gelungen sind, ein Kind, ein schön Gedicht und eine große That.“

[1] Br. 250, 20.
[2] Br. 259—260.

IV. Die Familie Schroffenstein und Robert Guiskard.

Man nimmt Kleists Leben und Leiden vielfach zu „tragisch", um nicht zu sagen sentimental. Es ist selbstverständlich, daß, wer andere durch sein Bild der Welt zu erschüttern berufen ist, selber zuerst am tiefsten erschüttert werden muß. Aber es ist doch in Menschen wie Kleist immer noch etwas, das über allem Leiden und Kampf ist, und, mag es gleich manchmal umwölkt sein, doch immer wieder siegend hindurchbricht. Mögen wirs nun des Menschen Genius nennen oder seinen Engel oder seinen Gott. Nahm dieser Gott für Kleist auch oft die Gestalt des Hades an — am gewaltigsten in jenem November 1811 — gleichviel: der Tod war ihm göttliche, d. h. keine der Welt erliegende, sondern eine weltüberwindende und weltzeugende Kraft; das war nun sein Glaube. Hades war auch für ihn jener Gott, von dem Hölderlin gesagt haben soll[1], der Tod sei der Ursprung des Lebendigen. In einem der Aufsätze aus Kleists letzter Berliner Zeit heißt es: „... Oft ist Erhaltung nur durch Zerstörung möglich, so wie oft Leben nur aus dem Tode hervorgeht"[2].

So hat man denn auch in Kleists erstem dramatischen Werk einzig eine Ausgeburt trüber Welt- und Lebensverachtung sehen wollen. Diese Ansicht hat jedoch nur aufkommen können durch Beurteiler, die keinen starken Gesamteindruck hatten von dem was von Anbeginn in Kleist wirkte und schuf. Und, um zunächst bei der „Familie Schroffenstein" zu bleiben, so haben sie kurz gesagt einen Teil für das Ganze genommen. Es ist aber fürs Verständnis dieses Erstlings sowie auch besonders für unsere Aufgabe wichtig, zu erkennen, daß innerhalb

[1] Bettina an die Günderode. Neue Ausg. Leipz. 1904. Bd. I S. 364.

[2] „Wissen, Schaffen, Zerstören, Erhalten".

des fertigen Dramas drei verschiedenartige Schichten oder Sfären zu unterscheiden sind, und daß es der jugendliche Hauptmangel dieser Dichtung sein dürfte, daß jene Schichten noch nicht ganz zu einer einheitlichen Welt verschmolzen sind. Die erste, am meisten Raum einnehmende Schicht ist allerdings von einem düsteren, unheilvollen Geist erfüllt. Es ist die Familiensfäre, in der der alte Erbvertrag das Hauptinteresse der Gestalten in Anspruch nimmt, die Sfäre Ruperts, Sylvesters, Eustaches, Getrudes, also der Eltern. Aber man mißversteht Kleist, wenn man meint, er habe nun hier in weltschmerzlicher Stimmung sagen wollen: So ist das Leben „eine tolle Farce, ein Puppenspiel, und wir sind die Puppen, die am Draht des Schicksals tanzen wie es uns lenkt“[1]; vielmehr ruft er einer gewissen Art Menschen zu: „So seid Ihr und so wird das Leben durch euch.“ Es ist, um mit Schiller zu reden, „pathetische Satire“.

Jedoch ist durchaus nicht bloß bittere Anklage der Sinn dieses Werkes. Sondern es entspricht hierin ganz den Schillerschen Forderungen: „In der Satire wird die Wirklichkeit als Mangel dem Ideal als der höchsten Realität gegenübergestellt. ... Die Wirklichkeit ist also hier ein notwendiges Objekt der Abneigung; aber worauf hier alles ankommt, diese Abneigung selbst muß wieder notwendig aus dem entgegenstehenden Ideale springen“[2]. Jedem ein-

[1] Meyer-Benfey, I, S. 84. In der Handschrift der „Familie Ghonorez“ findet sich zu den Worten Alonzos, I, 2 (Werke IV., S. 295) die Randbemerkung Kleists: „Das Schicksal ist ein Taschenspieler — Sturm der Leidenschaft, Raub des Irrtums, Grimm (oder wie Herzog liest: Himmel) hat uns zum Narren.“ Meyer-Benfey (I, 127) meint, sie spreche „die Idee des Ganzen“ aus, fügt aber hinzu, sie stehe „an einer Stelle, die dazu keinen speziellen Anlaß biete.“ Der Dichter muß aber doch wohl einen solchen gehabt haben, und ehe der nicht aufgeklärt ist, muß man mit der Deutung dieser obendrein so wortkargen Stelle sehr vorsichtig sein. Man könnte die Worte ja auch so verstehen, daß Kleist den Alonzo ursprünglich Verse ähnlichen Sinnes sprechen lassen wollte. Vgl. für die Auffassung dieser Dichtung, was E. Schmidt in seiner Einleitung dazu sagt (W. I, S. 6/7).

[2] Vgl. Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung, Säk.-Ausg., S. 193, 21—196, 25. Gewiß waltet Zufall in diesem

dringenden Blick ergibt sich nun, daß in der Tat auch in dieser Periode Kleist von der Liebe zum „Ideal“ und vom Glauben daran als an die höchste Realität erfüllt war. Es ergibt sich vor allem aus der Betrachtung, der beiden andern Schichten der Dichtung, deren Hauptgestalten in der einen die beiden Liebenden Agnes und Ottokar, in der andern Ursula, eine Totengräberswitwe, und Barnabe, ihre Tochter, sind.

Die jugendlichen Gestalten des Trauerspieles sind im Gegensatz zu der älteren Generation von Kleists kostbarstem Herzblut genährt und von echt Kleistischem Glauben beseelt, wie wir ihn bereits aus der vorausgeschickten Betrachtung kennen. So groß die Macht des Hasses unter den Alten ist, so groß ist auch die Kraft der Liebe bei den Jungen:

> Denn etwas gibts, das über alles Wähnen
> Und Wissen hoch erhaben — das Gefühl
> Ist es der Seelengüte andrer. (V. 356/58.)

Vollen Herzens bekennen sie solchen Glauben, und mit um so festerer Entschlossenheit, nachdem sie die ganze Nichtigkeit all jener Mißverständnisse und Verdächtigungen ihrer Eltern erkannt haben. Der Glaube der beiden Liebenden trotzt dem düster drohenden Schicksal, im jugendlichen Enthusiasmus hoffen sie sogar allen Irrtum aufzuklären und die ungläubigen Alten mit ihrer Gewißheit erfüllen zu können. Ja, schließlich erheben sie sich inmitten der Welt des Verderbens zu göttlicher Heiterkeit und gewinnen Kraft, wie Kinder zu scherzen. Selig lachend erkennt es Ottokar:

> Sind wir
> Nicht wie die Kinder? Denn das Schicksal zieht,
> Gleich einem strengen Lehrer, kaum ein freundlich
> Gesicht, sogleich erhebt der Mutwill wieder
> Sein keckes Haupt. (V. 1498—1502.)

Drama, ganz wie in andern, größeren Dichtungen und wie im täglichen Leben. Aber wie sich jene Menschlein zum Zufall stellen, ob sie innere Überlegenheit bewähren oder erliegen oder plump hineinfallen, das soll hier gezeigt werden. Der Zufall ist auch hier nicht ausschlaggebend gemacht, sondern alles Übel entspringt auch hier der so und so beschaffenen Art Mensch, der jene „Zufälle“, begegnen (Mißtrauen, Gehässigkeit, Roheit, Ohnmacht und Energielosigkeit).

Wie dem Leben, so selbstherrlich stehen die beiden auch dem Tode gegenüber. Mit dem Rufe:

> Das Leben ist viel wert, wenn man's verachtet!
> Ich brauch's (V. 2368/9.)

springt Ottokar aus dem fünfzig Fuß hohen Turm hinab. Wohl fallen sie beide den feindlichen Mächten zum Opfer, aber noch die Todesnacht machen sie zu einem Feste der Liebe. Äußerlich unterliegend, siegen sie doch innerlich und sterben den Tod tragischer Helden, über deren Leichnamen die gräßliche Fehde der Väter endet.

In diesen jungen Menschen lebt, wenn auch erst keimhaft, das sonnenhafte weltüberlegene Heldentum, das uns von den Würzburger Visionen her andeutungsweise bekannt ist, und jene tragisch-heitere, leben- und todbereite Stimmung und Gesinnung, die Kleist selbst jetzt erfüllte. Gewiß stehen sie inmitten eines übermächtigen Chaos und es kann schon, solange wir uns in jene Kleistische Stimmung nicht hineingefunden haben, niederschmetternd auf uns wirken, wenn wir so edles Blut unrettbar hineingezogen sehen in solchen Strudel von Haß, Neid, Wahn und Gier. Vereinzelt und fremd stehen diese Seelen in der stickigen Atmosfäre der Familie Schroffenstein. Im ersten Aufzuge hören wir aus ihrem eigenen Munde, wie sie das fühlen. Ottokar sagt dort zu Johann, nachdem er noch eben den Racheschwur geleistet und sich als gehorsamer Sohn gezeigt hat:

> Ich habe lange
> Mir einen solchen Freund gewünscht. Es sind
> So wenig Seelen in dem Hause, die
> Wie deine, zart-besaitet,
> Vom Atem tönen. (V. 323/7.)

Und Johann erwidert bald darauf diese Gefühle mit heftigeren Worten:

> Nur dir, nur dir darf ich vertrauen — Denn hier
> Auf dieser Burg — mir kommt es vor, ich sei
> In einem Götzentempel, sei, ein Christ,
> Umringt von Wilden, die mit gräßlichen
> Gebärden mich, den Haaresträubenden,
> Zu ihrem blut'gen Fratzenbilde reißen —
> — Du hast ein menschliches Gesicht, zu dir,
> Wie zu den Weißen unter Mohren, wende
> Ich mich — (V. 341/9.)

Über diese beiden durch so tiefe Kluft getrennten Sfären der Dichtung hat nun Kleist die dritte schon bezeichnete gestellt. Sie nimmt den wenigsten Raum ein. In dem uns erhaltenen Plan „Die Familie Thierrez“ heißt es zum III. Akt unter Nummer 8: „Rodrigo entdeckt von einer Frau — er sagt ihr, sie möchte Ignez zu sich bestellen — das Geheimnis und eilt fort.“ und zum V. Akt unter Nr. 11: „... — Die Frau entdeckt das Geheimnis — ...“ Diese hier noch gar nicht bestimmter bezeichnete „Frau“ ist der Keim der Ursula und der Barnabe in der Ghonorez- und Schroffenstein-Fassung. Sie hat weiter keine Aufgabe als zweimal das „Geheimnis“ zu entdecken. Aber bei der Ausführung des Werkes muß Kleist das Bedürfnis empfunden haben, diese um das Geheimnis wissende Frau zugleich symbolisch eine Macht verkörpern zu lassen, die dem gesamten Geschehen der Dichtung überlegen wäre, durch die die tiefe Kluft zwischen den Alten und den Jungen in gewissem Sinn überbrückt und die Rätsel des Familiengeschickes gelöst würden. In der Ghonorez-Handschrift findet sich neben dem Anfang der 3. Szene des IV. Aufzuges die Randbemerkung: „Man könnte eine Hexe aufführen, die wirklich das Schicksal gelenkt hätte“ (W. IV, 303), und auf S. 131 der Handschrift: „Ursula muß zuletzt, ihr Kind suchend, als Schicksalsleiterin auftreten.“ Die erste Bemerkung muß Kleist entweder geschrieben haben, ehe er die dritte Szene ausführte oder aber später nach Beendigung des ganzen Aktes oder des Dramas in der Absicht, diesem Teil des Werkes noch mehr Gewicht zu verleihen. Jedenfalls zeigt uns der Ausdruck „Hexe, die wirklich das Schicksal gelenkt hätte,“ daß Kleist vor der Ausarbeitung oder später geplant hat, eins der übernatürlichen Fabelwesen als höchste Macht in seine Dichtung hineinzubringen. Hätte er diesen Plan ganz so ausgeführt, so dürfte man wohl sagen, er wäre damit in gewissem Sinne den ersten damals erschienenen romantischen Dichtungen nahe gekommen. Man könnte etwa an die alte Zauberin in Tiecks Märchen „Der blonde Eckbert“ denken (1797 gedruckt in den „Volksmärchen, herausgegeben von Peter Leberecht“). Tiecks alte Hexe

nimmt — bei allen Unterschieden — in der Tat eine ähnliche Stellung ein wie die von Kleist hier geplante. Und Zschokke berichtet ja in der (1844 geschriebenen) Selbstschau, daß Kleist und Ludwig Wieland ihn damals mit der „neuesten poetischen Schule in Deutschland" bekannt gemacht haben, nennt Goethe als den „Abgott" der beiden jungen Männer und sagt dann: „Nach ihm standen Schlegel und Tieck". Gleich darauf berichtet er die Vorlesung der „Familie Schroffenstein" durch Kleist. Nun mögen immerhin die Einschränkungen, die Kayka (S. 75 ff.) dieser Aufzeichnung Zschokkes widerfahren läßt, zu Recht bestehen; soviel ist gewiß, daß Kleist während der Arbeit an seinem ersten Drama, wenigstens gegen das Ende der Arbeit hin, romantisch beeinflußt war, sei es nur durch die Vermittlung des jungen Wieland während des Schweizer Winteraufenthalts 1801/2 oder zugleich schon vorher unmittelbar durch die Veröffentlichungen Tiecks. Obendrein hält es Kayka für möglich, daß Kleist im Herbst 1800 A. W. Schlegel und im Frühling 1801 Tieck in den Berliner Zirkeln persönlich begegnet sei[1]. Jedenfalls hätten wir nach alledem folgenden Tatbestand zu verzeichnen: Kleist hat vorübergehend ein von Romantikern angewandtes äußeres Mittel oder Requisit sich zu nutze machen wollen, um seine Dichtung zu vervollkommnen[2].

Was Kleist wirklich ausgeführt hat, ist nun freilich anderer Art. Statt der Hexe haben wir die alte, schwerhörige Totengräberwitwe Ursula und deren lieblich-anmutige Tochter Barnabe. Und es ist nun, als habe der Dichter schließlich in diesen beiden gerade das Gegenteil von dem hinstellen wollen, was man sonst unter „Hexe" versteht[3]. „Hexen" nennen wir doch die Gehilfinnen der

[1] Kayka, S. 76.

[2] Eine Hexe und Hexenspuk kamen ja auch schon in Goethes 1790 gedrucktem Fragment „Faust" vor, aber Goethes „Art mit Hexen umzugehen" ist denn doch ganz anders, durchaus unromantisch und — unhöflich. Und bekannt waren Kleist sicher auch die drei Hexen in Shakespeares „Macbeth" durch eine der damals bestehenden vier Übersetzungen. Freilich sah wohl eben die damalige literarische Jugend diese Hexen romantischer als sie wirklich sind.

[3] Somit wäre auch dieser Teil der Dichtung von vielen mißverstanden worden. Vgl. Herzog, auch Meyer-Benfey.

finsteren Mächte, die im Dienste des Teufels, im Bund mit der Hölle den Menschenseelen nachstellen, ihnen Schlingen stellen und sie durch Zauberspuk ins Verderben locken. Begeben wir uns nun aber in die „Bauernküche“ der alten Ursula, hören wir, was da gesprochen wird und prüfen die Gesinnungen, die dort gehegt werden, so können wir unmöglich glauben, daß die beiden im Bunde mit dem Teufel stehen. Am bezeichnendsten sind die drei Wünsche, die Ursula ihre Tochter sprechen läßt; zwei davon seien hier angeführt. Für den toten Vater:

Ruh in der Gruft: daß ihm ein Frevlerarm nicht
Über das Feld trage die Knochen umher.
Leichtes Erstehen: daß er hoch jauchzend das Haupt
Dränge durchs Grab, wenn die Posaune ihm ruft.
Ewiges Glück: daß sich die Pforte ihm weit
Öffne, des Lichts Glanzstrom entgegen ihm wog'.

Und für die Mutter Ursula selbst:

Alles Gedeihn: daß ihr die Landhexe (!) nicht
Giftigen Blicks töte das Kalb in der Kuh.
Heil an dem Leib: daß ihr der Krebs mit dem Blut-
Läppchen im Schutt schwinde geschwinde dahin.
Leben im Tod (!): daß ihr kein Teufel (!) die Zung
Strecke heraus, wenn sie an Gott sich empfiehlt. (!)

Und ferner ists auch, als wollte Kleist es in der Dichtung noch ausdrücklich betonen, daß es sich hier nicht etwa um finstere Hexerei handelt. Ottokar sagt zu Barnabe:

Bist du eine Hexe,
Du bist die lieblichste, die ich gesehn,
Und tust, ich wette, keinem Böses, der
Dir gut.

Später fragt er sie, was sie denn in ihrem Kessel koche, und sie erwidert:

Ich? — Einen Kindesfinger.
Ha! ha! Nun denkst du, ich sei eine Hexe.

Auch einige andere Stellen lehren uns, daß diese beiden weiblichen Wesen unmöglich mit den finsteren Gewalten der Hölle verbündet sein können. Von dem Kindesfinger sagt Barnabe:

... der tut nach dem Tod mehr Gutes noch,
Als eines Aufgewachsnen ganze Hand
In seinem Leben.

Und Ursula sagt im fünften Akt davon:

Ich wollt ihn unter meine Schwelle legen,
Er wehrt dem Teufel.

Ferner dürfen bei der Bereitung des Glücksbreis (IV, 3) nur reine Menschen zugegen sein. „Denn," sagt Barnabe:

meine Mutter sagt,
Wenn ein Unreiner zusieht, taugt der Brei nichts.

Zum Beweis e contrario diene auch, daß Kleist anderseits den schlimmsten, schroffsten der Schroffensteiner, Rupert, zweimal mit dem „Teufel" in nächste Berührung bringt: in der Höhle im V. Aufzug hat er in dem Augenblick, wo er die Leiche seines von ihm selbst erschlagenen Sohnes erkennt, eine Wahnvorstellung und ruft entsetzt:

Höllisch Gesicht! Was äffst du mich? Ein Teufel
Blöckt mir die Zung heraus, (V. 2677/8.)

und wir erinnern uns dabei an Barnabes Wunsch für die Mutter:

daß ihr kein Teufel die Zung
Strecke heraus, wenn sie an Gott sich empfiehlt.

Ebenso muß Rupert schon in der 4. Szene des IV. Aufzuges wo er aus einem Quell trinken will, sich voll Abscheu wegwenden:

Eines Teufels Antlitz sah
Mich aus der Welle an.

Wir haben also zunächst in Ursula und Barnabe ganz einfache schlichte Leute vor uns, deren Wesen uns vor allem von einer Seite gezeigt wird: der des volkstümlichen Aberglaubens; denn Volksbräuche sind es durchaus, auf die Kleist hier zurückgreift, abgesehen von dem Stil der Segensformeln Barnabes[1].

Wie aber jener Volksglaube (der gewiß auch Reste wirklicher einstiger Erfahrung und Naturwahrnehmung enthält) mit einer Menge von Gegenständen, die dem verständigen Menschen jenseits ihrer natürlich-alltäglichen Bestimmung bedeutungslos sind, einen ganz besonderen Sinn, ganz besondere Vorstellungen verbindet, sie mögen nun als Talismane oder als Zutaten zum „Glücksbrei" dienen, so hat nun der Dichter seinerseits all diese Dinge

[1] Vgl. E. Schmidts Anm. zu V. 2093 (W. I, 454).

und Ursula selbst sowie ihre Tochter noch weiterhin mit seinem eigenen Sinn angefüllt, hat sie als bildliche Hüllen benutzt für seine Gedanken. Also: es steckt hinter der einfachen Totengräberswitwe und ihrer jungfräulich-anmutigen Tochter sowie hinter ihrem Treiben und Aberglauben überall noch etwas Besonderes dahinter. Das Verdienst Julius Harts ist es, die sinnbildliche Ausdeutung dieses Teils der Dichtung bis ins Einzelne aufgespürt zu haben. Es genügt hier darauf hinzuweisen[1]. Ohne daß man in allen Einzelheiten seine Ausführungen zu unterschreiben braucht, ist doch der Kern der Sache dort zweifellos richtig gesehen.

Wir sagten nun, daß diese dritte Sfäre des Trauerspiels vom Dichter geschaffen sei, um die Kluft zwischen den beiden andern zu überbrücken, um beide in jener einen gewissen Abschluß finden zu lassen. Wie verhält sich denn nun die Sfäre der Ursula und Barnabe zu der „pathetischen Satire", zu der trüben Sfäre der alten und zu der heldisch-jugendlichen der jungen Schroffensteiner? — Die Satire findet die grausamste Krönung in der letzten Szene, wo Ursula auftritt und den unschuldigen Finger des ertrunkenen Kindes, der ja die „Schuld" an allem Vorgefallenen hat, in die Mitte der Bühne wirft:

Hier ist der Kindesfinger!

so als hätte es sich in dem ganzen blutigen Drama immer bloß um den Kindesfinger gedreht, als wäre nicht die verwahrloste zuchtlose Menschenart der alten Schroffensteiner die Wurzel alles Übels; und mit furchtbarstem Hohne sagt sie weiterhin die bekannten Worte:

Wenn ihr euch tot schlagt, ist es ein Versehen.

Als Resonanz hat Kleist hier der Ursula den toll gewordenen Schroffensteiner Johann[2] gegenübergestellt:

---

[1] J. Hart, S. 336.

[2] Johann ist es auch allein, der Ursula mit dem Namen „Hexe" belegt, und vom Standpunkt des tollen Schroffensteiners gesehen, ist sie ja auch eine.

Versehen? Ein Versehen? Schade! Schade!
Die arme Agnes! Und der Ottokar!
... Seid nicht böse.
Papa hat es nicht gern getan, Papa
Wird es nicht mehr tun. Seid nicht böse.

Und als sich die Väter angesichts der toten Kinder die Hände zum Bunde reichen, ruft Ursula weiter nichts als:

Gott sei Dank!
So seid ihr nun versöhnt.

Die jungen Leute Ottokar und Agnes haben es mehr mit Barnabe zu tun. Sie ist ihnen behilflich für ihre letzte Zusammenkunft. Wichtiger ist dies: das jugendstarke, heroische Wesen Ottokars, die kindlich gläubige Weiblichkeit der Agnes und beider ursprüngliche ungetrübte Naturechtheit und Reinheit, vor der sich neu bewährt und erfüllt das Wort, das geschrieben steht: „Der Tod ist verschlungen in den Sieg! Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?" — all das wird verallgemeinert, verklärend bestätigt, gekrönt durch die reine schlichte Naturweisheit, die der Dichter Ursula und vor allem Barnabe verkörpern läßt[1].

Um es also einmal grob zusammenzufassen: diese dritte Sfäre des Dramas dient dem Dichter, um nach der einen Seite hin sein Gericht zu vollstrecken, die „Satire" zu vervollkommnen, und nach der andern, um einen starken Hintergrund zu schaffen für die Lebensauffassung seiner jugendlichen Gestalten. Demnach ist klar, daß wir hier nicht Gehilfinnen der „Hölle", sondern höchstens des „Himmels", nicht der unreinen „Finsternis", sondern der reinen „Licht"mächte, also keine Hexen vor uns haben. Wir nahmen an, daß Kleist die erste Anregung zum Einführen solcher Gestalten von einer Seite gekommen sei, die mit Recht „romantisch" heißt. Das, was er wirklich ausgeführt hat, was aus der ursprünglich geplanten Hexe geworden ist, enthält aber nur noch Eine Spur solcher romantisierenden Neigung; denn eine solche können wir in der Art des Auftretens Ursulas ganz am Schlusse sehen; bisher ist sie überhaupt noch nicht erschienen, nur ihre

[1] Vgl. J. Hart.

Stimme haben wir von außerhalb der Szene vernommen, und nun zeigt sie plötzlich, daß sie von allem, was vorgefallen weiß; sie bringt den vermißten Kindesfinger, an den die Schroffensteiner selbst schon gar nicht mehr gedacht haben, und verschwindet gleich wieder; man fängt und bringt sie zurück, sie fleht um Gnade und ist wieder ganz Totengräberwitwe, die mit dem Finger bloß dem Teufel hat wehren wollen; plötzlich aber — gerade nachdem sie der tolle Johann „Hexe" genannt hat — wächst sie wieder empor und zeigt sich als übernatürliche Richterin: „'s ist abgetan, mein Püppchen. Wenn ihr euch totschlagt, ist es ein Versehen." So sehen wir plötzlich die Witwe mit übernatürlichem Wissen und übernatürlicher Vollmacht ausgestattet. Der symbolische Sinn dieser Gestalt, der bis dahin nur für den Dichter und den Zuschauer als eine verhüllte „tiefere Bedeutung" bestand, wird plötzlich von der Gestalt selber offen an den Tag gelegt. In dieser plötzlichen Steigerung ins Übernatürliche sehen wir einen Rest romantischer Einwirkung.

Ohne diesem Erstlingsdrama gegenüber irgend das Wort „klassisch" anwenden zu wollen, nehmen wir also für die Betrachtung des weiteren dramatischen Schaffens diese Kenntnis mit: Kleist zeigt sich wie schon in dem Würzburger dichterischen Brief einem gewissen romantischen Einfluß zugänglich, als es gilt, einen symbolischen Hintergrund oder eine Atmosfäre zu schaffen für die Gestalten der Familie Schroffenstein, vor allem für die darin auftretenden jungen Heldengestalten.

Die große Heldengestalt ist es, der wir den Dichter sich nunmehr fast ausschließlich zuwenden sehen. Er sucht nach einem Stoff, bei dem mehr als in dem Erstlingsdrama der heroische Mensch im Mittelpunkte steht und das Ganze überragt. So trägt er sich zunächst mit dem Plan, ein Drama „Leopold von Österreich" zu schreiben. Ein noch geeigneterer Stoff aber bot sich ihm in der historischen Gestalt Robert Guiskards.

Schon im Titel des neu unternommenen Werkes prägt sich nun der Gegensatz zum vorigen aus: „Robert Guis-

kard, Herzog der Normänner". Bewußt sehen wir Kleist hier ringen um die klassische Gestaltung seines Helden. Klar und plastisch im hellen Tageslicht hat diese Gestalt vor seinem geistigen Auge gestanden: Wie ein fast unberennbarer Turm gegenüber der heranstürmenden Flut eines ungeheuern Geschicks. Sein Heer ist von der Pest ergriffen, das Volk drängt zur Rückkehr, zur Beendigung des Kampfes, Sohn und Neffe streiten sich einander die Erbfolge mißgönnend; und mitten in all dem der Herzog und Heros: bis in seinen eigenen Leib schon ist das widrige Schicksal eingedrungen, die Seuche hat auch ihn ergriffen, aber unveränderlich beherrscht sein Geist alles um ihn her, überlegen laut zu lachen vermag er noch, als es gilt, dem Volke seine Erkrankung zu verheimlichen; unverrückt bleibt sein Blick auf das Ziel gerichtet, auf die Eroberung der Kaiserstadt Byzanz.

Es war das Unheil dieses neuen Werkes, daß der Dichter sich hier ganz einem außer ihm liegenden, man möchte fast sagen „transzendenten", alle damalige menschliche Möglichkeit übersteigenden Ziele verschworen hatte: einer Synthese und damit einer Überbietung antiker und Shakespearescher Form[1]. Wie leicht man nun auch beim analytischen Untersuchen des in Kleists Zeitschrift „Phöbus" überlieferten Bruchstückes die den großen Meistern nachgeahmten Züge, Wendungen und Bilder loslösen und bestimmen kann, Kleist hat sie sich dennoch so vollkommen angeeignet, so ganz in der Glut seiner Schöpferkraft umgeschmolzen und neu geprägt, daß sie „herrlich wie am ersten Tag" sind, wie für dieses Werk neu erschaffene Ausstrahlungen seines eigenen Genius erscheinen und die zehn hinterlassenen Auftritte wie aus einem Guß vor dem Betrachter stehen. War in der „Familie Schroffenstein" gewiß noch manche subjektive allzu persönliche Regung des Dichters nicht zu unterdrücken gewesen: hier sehen wir ihn von dem unerbittlichen Streben beseelt, selbst das tiefstgefühlte subjektive Erlebnis und Leiden unter- und aufgehen zu lassen im ganz aus sich hinaus in die Welt

[1] Hierüber und auch über Kleists stoffliche Absichten vgl. Meyer-Benfey I, sowie Frida Tellers Studien, Euphorion XX, 4.

gestellten objektiven klassischen Gebilde. So gelten denn uneingeschränkt von diesem Bruchstücke Goethes erlesenschlichte Worte: „Der Dichter ist angewiesen auf Darstellung. Das Höchste derselben ist, wenn sie mit der Wirklichkeit wetteifert, d. h. wenn ihre Schilderungen durch den Geist dergestalt lebendig sind, daß sie als gegenwärtig für Jedermann gelten können. Auf ihrem höchsten Gipfel scheint die Poesie ganz äußerlich“[1]. Und wir erkennen damit die in der Einleitung an ein „klassisches“ Werk gestellten Forderungen als erfüllt an.

[1] Maximen und Reflexionen I.

V. Amphitryon und Der zerbrochene Krug.

Zugleich sehen wir Kleist nunmehr angelangt auf der Höhe des reinen Künstlers, dem seine hohen Gesichte und deren immer reinere und reichere Gestaltung erstes und vornehmstes inneres Gebot sind. Wir können diese Höhe nicht besser bezeichnen als mit den Worten eines neuzeitlichen Kunstbeschreibers: „Das Ringen um diese Dreieinheit, die der künstlerischen Befruchtung, der künstlerischen Arbeit, der künstlerischen Gestaltung ist das einzige wirkliche Erleben jedes Künstlers, vor dem alles andere nur wichtig ist in seiner tausendfach möglichen Beziehung zu ihm: alle physischen, geselligen oder geistigen Erfahrungen, ob in Leid oder Lust, Schmerz oder Freude, schmelzen zur stofflichen Speise im Tiegel des Werkschaffens; denn in diesem liegen Erlebnisse so sonderer Art, daß nur der sie begreift, der um ihrer willen jedes Opfer bringt und bereit ist, unaufhörlich den endlosen Weg von der Sehnsucht zum Erreichten und vom Erreichten zu neuer Sehnsucht zu gehen“[1]. Zunächst ist nun, indem sich Kleist von dem Ringen um die eine große absolute Tragödie abgekehrt hat, ein letzter Bann von ihm gewichen. Er dichtet von nun an nicht mehr, um ein bestimmtes willensmäßig vorgestecktes Ziel zu erreichen, um „zu so vielen Kränzen noch einen auf unsere Familie herabzuringen“[2], nicht mehr von außen her läßt er die Richtung seines Schaffens bestimmen: er dichtet bloß noch, weil er es nicht lassen kann[3]. Das, was ihn aber immer wieder von innen zum Gestalten drängt, ist und bleibt jenes von Anfang an ihm vorschwebende Urbild des überragenden, strahlenden, vor allem unbeirrbaren Menschen. Doch schreibt er nun — außer der „Penthesilea“ — kein „Trauerspiel“ mehr, das mit dem Tode

[1] Wolters: Melchior Lechter, S. 29/31.
[2] An Ulrike 5. Okt. 1803.
[3] An Rühle 31. Aug. 1806.

jenes höheren Menschen endet: was er zunächst in Angriff nimmt, sind sogar zwei „Lustspiele“. In seinem „Amphitryon“ steht als Kern in der Mitte die Gestalt Alkmenes. Das bedeutsamste und wirklichste Geschehen der Dichtung spielt sich in ihrer Seele ab. Diesen Kern gilt es herauszuschälen und sich zu überzeugen, ob Alkmene wirklich irgend verwandt ist mit den jungen Schroffensteinern und dem Normannenherzog. Den klarsten Aufschluß über sie, wie sie vor Beginn der Ereignisse war, erhält man aus der 5. Szene des II. Aktes, wo es heißt:

Jupiter:
Wer ists, dem du an seinem Altar betest?
Ist ers dir wohl, der über Wolken ist?
Kann dein befangner Sinn ihn wohl erfassen?
Kann dein Gefühl, an seinem Nest gewöhnt,
Zu solchem Fluge wohl die Schwingen wagen?
Ists nicht Amphitryon, der Geliebte stets,
Vor welchem du im Staube liegst?

Alkmene:
Ach, ich Unselge, wie verwirrst du mich.
Kann man auch Unwillkürliches verschulden?
Soll ich zur weißen Wand des Marmors beten?
Ich brauche Züge nun, um ihn zu denken[1].

Schon immer hat sich Alkmene „unwillkürlich“ Jupiter, wenn sie zu ihm betete, in des geliebten Amphitryons Gestalt vorgestellt, und ihr „Gebet war brünstiger Genuß“. Sie kann gar nicht lieben, wo sie nicht Göttliches liebt, und nur in Gestalt des geliebten Erdenleibes anderseits kann sie sich den Gott vorstellen und ihn anbeten. So hat sie unbewußt den Gott vermenschlicht und den Geliebten vergöttert. In Jupiter betete sie Amphitryon an und in Amphitryon liebte sie die Gottheit, denn diesem reinen und großen Weib ist Liebe Gottesdienst und Gottesdienst Liebe[2]. Und ihrer göttlichen Liebe wird göttliche

[1] V. 1447—57.

[2] Hieraus ließe sich vielleicht auch erklären, daß Kleist den Titel „Amphitryon“ beibehalten hat. Der geliebte Mensch ist eben doch das primum movens der Dichtung, ohne ihn könnte der Gott nicht erscheinen, seine Gestalt muß er annehmen, um von Alkmene geliebt zu werden.

Erfüllung. Sie ist ein edles schöngestaltetes Gefäß, wert, daß des Gottes Gnade sich darein ergieße, die Wert und Unwert nicht nach Menschensatzung wägt:

> Ob du der Gnade wert, ob nicht, kömmt nicht
> Zu prüfen dir zu. Du wirst über dich
> Wie er dich würdiget ergehen lassen.
> Du unternimmst, Kurzsichtge, ihn zu meistern,
> Ihn, der der Menschen Herzen kennt? (V. 1363/8.)

Für jene Verschmelzung der göttlichen mit der irdischen Liebe „straft" Jupiter Alkmene „nicht mehr — — als sie verdient"[1]. Ihr brünstig Gebet hat den Gott herabbeschworen, er ist Leib geworden, damit die Liebende ihm ganz gehöre.

Allem Geschehen gegenüber bewährt sich nun jene Reinheit und Größe in Alkmenes Gefühlsleben. Furchtbare Qual bereitet es ihr, zu denken, daß ein anderer als Amphitryon sich mit ihr vereint haben könnte. Wäre das wahr, so wäre sie vor sich selbt entwertet. Ist es so leicht möglich, die Gefühle ihrer Liebe, die ihr ja das Heiligtum waren, zu täuschen, so soll der Tod ihr Los sein,

> Und ew'ge Nacht begrabe meine Schmach. (V. 1395.)

Aber fest und hoch über dieser menschlichen Verdüsterung läßt Jupiter, „der der Menschen Herzen kennt", die Gewißheit ihres unverlierbaren göttlichen Adels aufleuchten; vielleicht schmerzvoll als Mensch-gewordener, aber als Gott voll olympischer Freude spricht er die Worte:

> Wer könnte dir die augenblickliche
> Goldwage der Empfindung so betrügen?
> Wer so die Seele dir die weibliche,
> Die so vielgliedrig fühlend um sich greift,
> So wie das Glockenspiel der Brust umgehen,
> Das von dem Atem lispelnd schon erklingt?
> .... Nur die Allmächtigen mögen
> So dreist, wie dieser Fremdling, dich besuchen,...
> Und müssen nicht sie selber noch, Geliebte,
> Amphitryon sein und seine Züge stehlen,
> Wenn deine Seele sie empfangen soll?[2]

[1] V. 1467/68.
[2] V. 1395—1409, vgl. außerdem V. 1288/94.

Und das Gespräch zwischen Alkmene und Jupiter, worin dieser ihr in der Gestalt Amphitryons ins Gewissen redet und ihr mit menschlichen, ja einmal (V. 1497—1505) sogar mit theologisch anmutenden Erklärungen die bewußte Unterscheidung und das Bekenntnis abringen möchte, daß sie streng geschieden Amphitryon menschlich und Jupiter göttlich, „in tausendfacher Seligkeit“ (V. 1499) liebe — dieses Gespräch mündet doch endlich in die Bekenntnisse Alkmenes:

Wenn du mir, Liebster, dieser Gott wärst, — ja,
So wüsst ich nicht, wo mir Amphitryon wäre,
So würd' ich folgen dir, wohin du gehst,
Und wär's auch, wie Eurydike, zum Orkus. (V. 1549/52.)

Jubelnd und wieder ganz er selbst, ganz Gott und Schöpfer, erkennt Jupiter die Alkmene, wie er sie im Sinn getragen und wie er sie erschaffen hat:

Mein süßes, angebetetes Geschöpf!
In dem so selig ich mich, selig preise!
So urgemäß dem göttlichen Gedanken,
In Form und Maß, und Sait' und Klang,
Wie's meiner Hand Aeonen nicht entschlüpfte!
(V. 1569/73.)

Als nun wirklich im dritten Akt Alkmene am Arme Jupiters aus dem Hause tritt und ihr Amphitryon erscheint, da kommt es freilich noch ganz anders als sie vorausgesagt hat. Denn nun erkennt sie zur Freude Jupiters den Unterschied zwischen diesem und dem irdisch-vergänglichen Amphitryon ganz unwillkürlich an, wenn gleich unter gewaltigem Schmerz, da sie das ihr widerfahrene Wunder noch immer nicht klar kennt und gläubig fasst, den Gott für den wahren Geliebten hält und Amphitryon für einen schändlichen Betrüger, für den, der sie in der verflossenen Nacht getäuscht habe:

Jetzt erst, was für ein Wahn mich täuscht', erblick' ich.
Der Sonne heller Lichtglanz war mir nötig,
Solch einen feilen Bau gemeiner Knechte
Vom Prachtwuchs dieser königlichen Glieder,
Den Farren von dem Hirsch zu unterscheiden!
(V. 2247/51.)

Bei diesen Versen nun befinden wir uns an einem der wichtigsten Punkte dieser Dichtung: hier tritt plötzlich

die gewitterschwangere Wolke des Tragischen einen Augenblick lang vor die Sonne, die sonst über Alkmene leuchtete. Ausführlicher hat Hanna Hellmann dies dargelegt. Freilich schließt die Verfasserin sehr kurz mit den Worten: „... man könnte versucht werden, eine Trägödie zu glauben, eine Vernichtung des Irdischen durch das Götterglück. Aber es sollte ein Lustspiel sein," und läßt sich auf die weitere Erörterung dieses Problems gar nicht ein (S. 30/9).

Betrachtet man den Stoff rein theoretisch, so sind drei verschiedene Schlußwendungen der Dichtung möglich: entweder die Enthüllung des Geheimnisses tötet Alkmene; oder sie bleibt am Leben, wendet aber all ihr Sinnen und Trachten immer nur sehnsüchtig jenseits der Wolken nach dem entschwebten himmlischen Geliebten; dies wäre eine romantische Auflösung des Konfliktes. Die dritte Wendung ist die von allen uns bekannten Amphitryon-Dichtern gewählte, und auch Kleist bekennt sich zu ihr, freilich getrieben von einem ganz besonderen Pathos: Alkmene, diese „Göttliche, glanzvoller als die Sonne" (V. 2270), ist das auserwählte und begnadete Weib, das den Herakles gebären soll, den neuen großen Menschen, auf den die Völker warten:

> ..... es wird an Ruhm
> Kein Heros sich der Vorwelt mit ihm messen,
> Auch meine ew'gen Dioskuren nicht. (V. 2335 ff.)

„In jeder großen Trennung liegt ein Keim von Wahnsinn; man muß sich hüten, ihn nachdenklich auszubrüten und zu pflegen," steht in Goethes Italienischer Reise unterm 22. März 1788. Jupiter selbst bewahrt Alkmene vor diesem Wahnsinn.

Weder mit unerfüllbarer Sehnsucht nach dem unendlich ins Jenseits entfernten „Ideal", noch mit tragischem Tod, sondern mit Tat, mit Überwindung der Tragik durch höchste diesseitige Auswirkung der weiblich-mütterlichen Anlagen soll das große Erleben Alkmenes enden.

Stände dieses „Lustspiel" in Kleists Schaffen ganz vereinzelt unter lauter „Trauerspielen", so könnte man sich wohl begnügen, zu sagen: es liegt in dem alten Sagen-

stoff begründet, daß eine Amphitryon-Dichtung nicht tragisch enden kann. Nun schließen aber, wie schon kurz erwähnt, nur zwei der sieben vollendeten Dramen Kleists mit dem Tode der Hauptgestalten, „Amphitryon" aber ist das erste Glied in der Reihe der fünf anderen Dramen. Auch der starke Gegensatz, der zwischen den tod-umschatteten bisherigen Gebilden und diesem neuen Werk besteht, muß uns hier aufmerken und eine neue vom Dichter sicher nicht ungewußte und ungewollte Wendung erkennen lassen.

Fragen wir nun, was Kleist im Innersten angetrieben haben könnte, jene Überwindung des Tragischen[1] zu erstreben, die sich dann am gewaltigsten im „Prinzen von Homburg" vor unseren Augen vollzieht, so finden wir eine vorläufige Lösung dieser Frage im Eros, in der Liebe des Künstlers zu seiner Gestalt, zu dem immer wieder anders verleibten Urbild des großen schöpferischen Menschen. In diesem Fall ist es Alkmene. Sie ist die erste vollendet klassische Ausgeburt dieses Dichters, und all das Wunderbare, Fantastische, das gedanklich Mystische, ja das Groteske der Sosias-Szenen, das um sie herum kreist, ist nur Mittel dazu, daß die Herrlichkeit dieser Frauenseele offenbar werde, die unberührt von aller Wirrnis in sich selbst beruht und bei deren Anblick der Dichter selbst liebend wie Jupiter ausrufen konnte:

> Mein süßes angebetetes Geschöpf!
> In dem so selig ich mich, selig preise!
> So urgemäß dem göttlichen Gedanken,
> In Form und Maß, und Sait' und Klang ...

Die Liebe zu dem in solchen Gestalten ausgeprägten hohen Menschentum muß im Künstler sogleich den inbrünstigen Wunsch wecken, nun auch eine Umwelt zu ersinnen und zu erschaffen, in der diese Menschen zu leben und lebend sich auszuwirken vermögen. Diesen Wunsch konnte sich Kleist im „Amphitryon" freilich auf eine sehr einfache Weise erfüllen. Agnes und Ottokar konnten in der Schroffensteinschen Atmosfäre nicht atmen. Gleichwohl hatte

[1] Vgl. hierzu Meyer-Benfey II, 456ff. und Julius Hart, S. 483—84 und S. 507ff.

der Dichter ihnen in der Sfäre der Ursula und Barnabe einen gewissen höheren Rückhalt gegeben. Waren, wie wir sahen, gewisse romantische Einwirkungen dabei beteiligt, so sehen wir nunmehr Alkmene hineingestellt in eine fast ganz romantische Umwelt. Gewiß lagen hierzu nun die Keime und Möglichkeiten wirklich im Stoff; aber daß er den Stoff gewählt und die romantischen Züge darin verwertet hat, gibt den Ausschlag[1]. Denn sahen wir in Alkmene eine klassische in sich ruhende Gestalt, vom Dichter ganz aus sich herausgestellt und von seinem Subjekt losgelöst, so sehen wir nun bei der Welt, die sie umgibt, im Gegenteil alle romantische Willkür am Werk. Um die Ereignisse den erwünschten Verlauf nehmen zu lassen, werden vor allem die Götter herabgezaubert, die allmächtigen, denen kein Ding unmöglich ist; Amphitryon muß sich plötzlich verdoppelt und seinem „höheren Ich" gegenübergestellt sehen, und Sosias muß sich von Merkur so lange mit Prügeln bearbeiten lassen, bis er nicht mehr an seine Existenz glaubt und sie an den Gott abtritt, der sie in ihrer ganzen niedrigen Behäbigkeit und Plumpheit parodiert; so muß auf zauberhafte Weise das Diadem des Labdakus aus Amphitryons Kästchen verschwinden. Es ist nicht nötig, all die wunderhaften Einzelheiten aufzuzählen. Wie meisterhaft diese Zauberwelt vom Erhabenen bis zum Grotesken dargestellt ist, so ist sie doch mehr angeeignetes Gut, während Alkmene und ihr Verhältnis zu jener Umwelt völlig Kleists Eigentum ist. Dieses Verhältnis aber ist, neben Alkmene selbst, für unsere Betrachtung besonders wichtig.

Dadurch nämlich, daß diese Frau ständig umfangen, gehegt und gehütet ist von jenem übernatürlich-allmäch-

[1] Ernst Kayka (Ztschr. f. vergleich. Lit.-G. N. F. XVI, S. 62) bringt viel Treffendes über Kleists Verhältnis zu diesem Stoff, namentlich in der Widerlegung alter Vorurteile. — Über „Kleist und Molière" steht eine wertvolle Arbeit von Paula Schlodtmann in der Zeitschrift „Die Grenzboten" 1904 2. Viertel, S. 269, erfreulich auch durch die Sachlichkeit Molière gegenüber. Wie sie freilich das Verhältnis dieses Dramas zur Romantik sieht (S. 277/8: „der Amphitryon hat eine romantische Seele"), darin können wir ihr nicht folgen. Vgl. S. 15, Anm. 2.

tigen Götterwillen, ist es ganz ausgeschlossen, daß sie in der tragischen Kluft, an deren Rande wir sie einen Augenblick stehen sehn, untergeht. So wird die Tragik hier doch nicht eigentlich durch die Kraft des Menschen selbst überwunden, sie wird auf wunderbare Weise verhütet:

Jupiter (zu Alkmenen):
Meinst du, dir sei Amphitryon erschienen?
Alkmene:
Laß ewig in dem Irrtum mich, soll mir
Dein Licht die Seele ewig nicht umnachten
Jupiter:
O Fluch der Seligkeit, die du mir schenktest
Müßt' ich dir ewig nicht vorhanden sein!
(V. 2304/7.)

Auf diese Verse folgt der gewaltige Anagnorismos und die Verkündigung des zu erwartenden Heros. Zur Verhütung der Tragik dienen also die in dem Stoff keimhaft enthaltenen romantischen Möglichkeiten. Die überirdische Macht Jupiters verhindert die letzte Tragik. Und es ist romantisch, bei übermenschlicher Macht Zuflucht zu suchen, um menschliche Not abzuwenden (vgl. Einleitung S. 6). Man wende hier nicht ein: also war z. B. Homer ein Romantiker, der für seinen Odysseus und Telemach und andere Helden die olympischen Götter gütig sorgen läßt! — Das hieße Unvergleichliches vergleichen. Für den naivgläubigen Griechen tritt unwillkürlich an die Stelle des Unerforschlichen, Unbegreiflichen, Unbegrenzten, Unbestimmten die bestimmte, klar umgrenzte Gestalt eines Gottes. Ebenso ist es mit dem mittelalterlichen Christen und seinen Personifizierungen und Legenden. Aber „wir besitzen heute weder einen Mythos wie die frühen Griechen, noch eine Heilige Geschichte wie die Menschen der Gotik als Gesamtgut des höchsten Erlebens und damit als höchsten Gegenstand der künstlerischen Darstellung: der einzelne Schaffende ist noch allein der Bildträger seiner vereinzelten Welt"[1]. Der moderne Dramatiker verwertet das überlieferte Fantasiegebild der „Sage", das nicht etwa

[1] Wolters, Melchior Lechter S. 39. Jean Paul nennt Romantik eine verkörperte Geisterwelt und die griechische Mythologie eine vergötterte Körperwelt. (Vorschule d. Ästh. § 13.)

eine Ausgeburt seines sonst sich ganz anders äußernden Glaubens ist[1], um seinem Hörer, was er auf menschlich-irdische Weise nicht zu gestalten vermag, dennoch in einer sinnlich faßbaren, wenngleich wunderbaren Form vorzuführen. So verfuhren romantische Dichter in späthellenischer Zeit wie um 1800 nach Christi Geburt, und Kleist, wiewohl dem Wesen nach kein Romantiker, eignet sich das Verfahren dieser Zeitgenossen hier an[2]. Der klassische Mensch vergöttert das Menschliche und vermenschlicht das Übermenschliche, der romantische benutzt bewußt die Vergötterung oder Vermenschlichung anderer als Sinnbild für etwas, das sonst unbildlich unsinnlich bliebe. Alkmene offenbart sich nun auch in dieser Hinsicht als ein klassischer Mensch, wie aus den Darlegungen über ihre Liebe und ihren Gottesdienst hervorgeht. Und wir haben nun den seltsamen Fall, daß ihr Schöpfer sie uns in einer romantisch-fantastischen Umgebung sehen läßt, und uns mit romantischen Mitteln zeigt, wessen ein solches Wesen würdig und fähig ist: nämlich Mutter des Heros zu werden[3].

Wenn wir von Alkmene sagen dürfen, sie stehe jenseits des Tragischen und werde vom gnädigen Gott in diesem Jenseits erhalten, so gilt von den Personen des anderen Lustspiels „Der zerbrochene Krug", daß sie sich in einem Diesseits der Tragik befinden, die auch hier nur einmal vorübergehend gestreift wird. Diese Dichtung nämlich ist ein Kind der Liebe des Dichters zum ländlichen

[1] Hierzu vgl. den Aufsatz von A. Sauer Euphorion XX, 1.

[2] Ganz anders liegt es bei Hölderlin, der — anachronistisch dem Hellenen der gläubigsten Zeit wesensgleich — den Mythos wirklich neu aus sich gebar.

[3] Man vergleiche damit Goethes Iphigenie oder auch Hölderlins Empedokles, wo alles Geschehen ausschließlich hervorgeht aus der Quelle, die zu allen und so auch zu althellenischen Zeiten die einzige auch das Wunder wirkende Macht war: aus Seele und Leib des selbstgetreuen Menschen. Eine rein klassische Gestaltung des Amphitryon-Stoffes könnte man sich etwa — um es nur von fern anzudeuten — so denken, daß nur Ein Amphitryon aufträte, der Kleists Amph. und Jupiter in sich vereinte, bald göttlicher seinem Weib ebenbürtiger Held, bald gottverlassner allzumenschlicher Ehemann wäre.

Leben, deren Spuren wir ja in seinen Werken wie in den Briefen so oft begegnen. Jedoch macht er aus dieser ländlichen Welt kein verklärtes Idyll der Einfalt und Einfachheit, wie man es etwa von einem „urbanen" Romantiker erwarten würde und wie romantische Idyllendichter es auch geschaffen haben (etwa Gessner). Er läßt seine Dorfbewohner wirklich so wurzelecht urwüchsig aufleben, wie sie sind und wie er sie kennen und lieben gelernt hat.

Zwar erscheint keine der großen heroischen Gestalten in diesem Werk, aber sehr wohl könnte ein solch starker Held in dieser erdhaften Atmosfäre gedeihen.

So charakteristisch individuell diese Landleute sind, ist in ihnen doch mit klassischer Kraft das immer Typische des Dorflebens aufs neue geprägt. Lassen wir sie vor dem Gedächtnis vorüberziehen Da ist zunächst das in argem Zwist befindliche Liebespaar Eve und Ruprecht. „Ein rüstig Mädel" ist die Eve, der Ruprecht hats beim Ernten gesehen,

> Wo alles von der Faust ihr ging
> Und ihr das Heu man flog als wie gemaust.

Solche und ähnliche Anblicke der üppigen Kraftäußerung haben Ruprechts Liebesgefühle geweckt, und:

> Da sagt ich willst du? und sie sagte: ach!
> Was du da gakelst. Und nachher sagt sie: ja. (V. 876/80.)

Und selbst Ruprechts Mißtrauen und Eifersucht vermag nichts wider die Dauerhaftigkeit dieser auf dem Ackerboden gewachsenen Liebe. Wohl wandelt die unschuldige Eve eine vorübergehende Entrüstung an, daß ihr Ruprecht so gar keine Ahnung von ihren guten Absichten zu haben scheint, und in diesem wirklich großen Schmerz erhebt sich ihre schlichte Einfalt zu einem starken gesteigerten Ausdruck[1]. Aber der Schmerz dauert nicht länger, als bis ihre Unschuld an den Tag gekommen ist und Ruprecht sein Unrecht einsieht. Diesem merkt man ja auch an, daß es ihm herzlich leid tut, wenn er auch nicht gerade viele Worte dafür findet; und ein Mädchen wie die Eve denkt gar nicht daran, ihm länger böse zu sein.

[1] Vgl. V. 1162/74.

Hinter diesen beiden jungen Landkindern stehen die beiden entsprechenden Alten, der Bauer Veit Tümpel und Frau Marthe Rull. Ist schon Ruprecht nach Bauernburschenart kurz angebunden, und haben, wenn er gar erzählen soll, die Worte Mühe, über den „Zaun seiner Zähne" zu kommen, so ist sein Vater Veit ganz nach dem Muster eines rechten wortsparsamen plattdütschen Bauern gezeichnet. Nachdem er gesagt hat, was er zu der Sache sagen kann, nämlich, daß er den Krug, wenn Frau Marthe Recht bekommt, ersetzen will, sieht er der ganzen Verhandlung fast stillschweigend zu, und es scheint, als wäre sie ihm eigentlich gleichgültig, weil er ja von der Ehrenhaftigkeit seines Jungen vollkommen überzeugt ist. Daß er aber innerlich dem Verlauf der Sache gefolgt ist, zeigt sich, als der Verdacht sich gegen Ruprecht wendet. Da springt er auf und fährt den „Schlingel" gehörig an: „Dir brech' ich alle Knochen noch!" (V. 1353.) — Frau Marthe ist das Gegenstück. Sie redet nach Herzenslust und findet namentlich im Preisen ihres Kruges und in der Totenklage um ihn kein Ende. Mit wahrer Herzensliebe muß sie an dem Geschirr gehangen haben. Die Bilder, mit denen der Krug geziert war, sind die vornehmste Nahrung ihrer anspruchlosen, aber ungeschwächten Fantasie gewesen[1]. Ja, man wüßte nicht, was ihr wichtiger ist, der Krug oder die Unschuld ihrer Tochter, wenn man nicht aus einem ihr alle Ehre machenden Wort entnähme, wie sie darüber gesinnt ist:

> Dein guter Name lag in diesem Topfe,
> Und vor der Welt mit ihm ward er zerstoßen,
> Wenn auch vor Gott nicht und vor mir und dir. (V. 490/2.)

Nicht minder un-, ja antiromantisch ist Ruprechts Muhme, Frau Brigitte. Sie schafft mit ihren gesunden fünf Sinnen endlich Licht in die Angelegenheit und bringt die ganze Gesellschaft auf die richtige Spur. Denn sie „weiß, was

[1] Meyer-Benfey weist auf Gessners Idylle „Der zerbrochene Krug" als Vorbild für Frau Marthes Schilderung. Sehr lehrreich ist ein Vergleich dieser Schilderung mit jenem Vorbild, der Unterschied zwischen Gessners zart-romantischem Bildchen und Kleists realanschaulicher Plastik.

sie gesehen und gerochen". (V. 1694.) Sie hat den Ort, wo das Verbrechen verbrochen wurde, genau untersucht, hat die seltsame Spur im Schnee entdeckt, „Menschenfuß und Pferdefuß", sie kommt auch auf den Einfall, dem der so viel gelehrtere Herr Schreiber Licht das Lob „gut" nicht verweigern kann, nämlich jener Spur nachzugehen. Diese Spur, verbunden mit den lebhaften Eindrücken der Pech- und Schwefeldüfte, die ein im Dunkeln vorbeihuschender kahlköpfiger „pferdefüßiger" Kerl sie einatmen ließ, gibt ihr die Gewißheit, daß der leibhaftige Diabolus selber die fatale Perücke in Frau Rulls Garten hängen lassen hat. Spielte das Ereignis nicht in so aufgeklärten fortgeschrittenen Zeiten, so könnte den Huisumern dank der Einbildungskraft Brigittes eine geheimnisvolle, höchst wunderbare Dorfsage beschert werden.

Über diese echten gesunden Dorfkinder sind nun als „moralische" Obrigkeit der Richter Adam und der Schreiber Licht gesetzt. Die haben sich in der Stadt, wo sie für ihren Beruf aus- und eingebildet wurden, neben ihren juristischen und bürokratischen Kenntnissen noch allerlei wenig Erfreuliches angeeignet. Der Dichter hatte wohl namentlich in Königsberg Gelegenheit, all die kleinen Züge zu erlauschen, mit denen er diese beiden Beamten wie auch den Gerichtsrat Walter so naturgetreu ausgestattet hat. Scharfer Beobachtung und tiefer Menschenkenntnis zu verdanken sind die Gestalt des streberhaften, liebedienernden, gerissenen Schreibers und die des milden, menschlichen, überlegenen Gerichtsrates, der freilich als aufgeklärter und gebildeter Stadtherr sich unter dem ländlichen Volke gar nicht recht behaglich fühlt und der Naivetät und mythenbildenden Fantasie der Frau Brigitte schon gar keinen Humor abzugewinnen weiß, obwohl er doch vermutlich ohne deren Schlauheit noch lange auf die Lösung des verwickelten Prozesses warten dürfte. Am feinsten und komischsten aber ist Walter als Mann des Prinzips und der „Idee' charakterisiert, der bis zum Schluß „die Ehre des Gerichts" (V. 1841) zu wahren versucht. Obgleich er innerlich bereits überzeugt ist, daß der Richter selbst der Übeltäter ist, muß dieser doch das

Urteil noch fällen, und der verurteilte Ruprecht soll den ordnungsmäßigen Instanzenweg beschreiten, wobei der gestrenge Herr freilich nicht mit Evchens ungeduldiger, plötzlich rebellierender Liebe gerechnet hat.

Die gleiche Beobachtungskraft, gepaart mit übersprudelnder Dichterlaune, erzeugte den Dorfrichter, den Erzhalunken. Im ungestörten, patriarchalisch anmutenden Wohlleben hat er sein Ämtchen genossen, ohne, wie man sieht, der gesunden Natur der seinem Regiment Anvertrauten irgend Schaden zufügen zu können. Aber der Krug geht so lange zum Brunnen, bis er bricht. Adams Stunde hat endlich geschlagen. Mit einer Molière mindestens ebenbürtigen Kunst wird dargestellt, wie sich der arme Teufel unter dem plötzlich von allen Seiten hereinbrechenden Verhängnis windet.

Dies sind die Gestalten der Dichtung, von der auch Goethe urteilte: „Der zerbrochene Krug hat außerordentliche Verdienste, und die ganze Darstellung drängt sich mit gewaltsamer Gegenwart auf ...“[1].

Was hatte der Dichter nun mit der Erschaffung seiner beiden Lustspiele erreicht? Es war ihm gelungen, in seiner Alkmene eine ganz in sich beruhende, aus sich heraus lebende, reiche und hoheitvolle Gestalt zu schaffen und sie hineinzustellen in eine jenseits aller Tragik liegende Umgebung. Und im „Zerbrochenen“ Krug hatte er einen kräftigen Menschenschlag zu gestalten vermocht, den er aus eigener Anschauung kannte und liebte. Ebenso weit wie vom Tragischen blieb er hierbei auch von aller Romantik fern, und dies ist bedeutsam. Die Macht, die im „Zerbrochenen Krug“ obsiegt, liegt in dem Wesen jener Dorfkinder selbst, in ihrer unverwüstlichen seelischen Gesundheit und nicht zum Teil in einem übernatürlichen Wunderwesen. Diese Komödie gelang ihm, ohne daß er romantische Mittel zu Hilfe nahm. Freilich handelt es sich dabei auch nicht um so feingliedrige, hoch entwickelte Seelen wie Alkmene.

[1] An Adam Müller 28. Aug. 1807.

VI. Penthesilea und Das Käthchen von Heilbronn.

Es berührt uns nun wie eine unausbleibliche Gegenwirkung, daß Kleist aus dieser Welt teils olympisch erhabener, teils derb urwüchsiger Heiterkeit noch einmal zurückkehrte in den Bereich der schwersten tragischen Verhängnisse. Die Heldin Penthesilea steht, leidet und fällt und siegt fallend im Kampf mit den Hemmungen und Nötigungen einer widrigen τυχη. Auch in ihr lebt jenes spezifisch Weibliche, das Alkmene so schön verkörpert; aber wie es dort unter besonders günstige Bedingungen gestellt ist, so hier unter die denkbar ungünstigsten. Der erbittertste Kampf dieser kriegerischen Dichtung spielt sich in der Seele der Amazonenkönigin ab. Naturwidrigsten Ereignissen verdankt der Staat, dessen Herrscherin sie ist, seine Entstehung, und vollendete Widernatur hat ihn Geschlechter lang beherrscht. Im fünfzehnten Auftritt wird seine Entstehung von Penthesilea erzählt. Seinen erschütternd grotesken Höhepunkt findet der Bericht in der Schilderung der Verstümmelung, die bei den im Anfang von Männern, dann von sich selbst vergewaltigten Weibern heiliger Brauch geworden ist: sich die rechte Brust abzuschneiden[1]. Von Zeit zu Zeit werden die blühendsten dieser „Busenlosen" ausgesandt, um sich mit den Waffen Männer zu erobern; denn leider hat keine überirdische Amazonengöttin diesen besonderen Weibern auch eine besondere wunderbare Art der Fortpflanzung ohne Männer zuteil werden lassen, und alle aus diesen beim „Rosenfest" öffentlich gefeierten Verbindungen hervorgehenden männ-

[1] Wenn Goethe, wie Falk berichtet, über diese Stelle mißbilligend geäußert hat, daß sie ans Hochkomische streife, so hat er dem Sinn der Dichtung gemäß empfunden, nur daß ihm dieser Sinn nicht bewußt wurde. — Alle bisherigen Kleist-Kritiker haben diese Seite der Dichtung zu positiv genommen, ja Meyer-Benfey spricht in ehrfürchtigsten Worten von den Bräuchen der Amazonen. (I, 503ff.)

lichen Geburten werden immer sogleich wieder umgebracht. Zwei Gottheiten aber müssen ihren Namen hergeben: Ares und Diana, um die Gepflogenheiten dieser Staats- und Heldenweiber zu weihen. Freilich sind auch die Amazonen noch nicht aller natürlichen Gefühle Herr geworden. Das zeigt sich besonders, wenn am „Fest der reifen Mütter" die Männer wieder entlassen werden müssen:

> Dies Fest dann freilich ist das frohste nicht,
> — — denn viele Tränen fließen,
> Und manches Herz von düstrem Gram ergriffen,
> Begreift nicht, wie die große Tanais
> In jedem ersten Wort zu preisen sei. (V. 2083/7.)

Penthesilea ist nun zugleich Königin dieses Frauenstaates, eingesetzt und daraufhin erzogen, jene gewaltige, aber auch gewaltsame Verfassung aufrecht zu erhalten, und zugleich die Auserkorene, in der zum ersten Male wieder die vergewaltigte Natur mit voller Macht durchbricht. Dies ist die Tragik, das Verhängnis, dem sie zum Opfer fallen muß.

Wie besonders fein und stark sie schon als Mädchen empfunden hat, daran erinnert die erste Priesterin, nachdem die furchtbarste Tat der Königin geschehen ist. Von Anbeginn ist sie eine ungewöhnliche Amazone gewesen:

> Solch eine Jungfrau, Hermia! So sittsam!
> In jeder Kunst der Hände so geschickt!
> So reizend, wenn sie tanzte, wenn sie sang!
> So voll Verstand und Würd' und Grazie! —
> Sie war wie von der Nachtigall geboren,
> Die um den Tempel der Diana wohnt.
> Gewiegt im Eichenwipfel saß sie da,
> Und flötete, und schmetterte, und flötete,
> Die stille Nacht durch, daß der Wandrer horchte,
> Und fern die Brust ihm von Gefühlen schwoll.
> Sie trat den Wurm nicht, den gesprenkelten,
> Der unter ihrer Füße Sohle spielte,
> Den Pfeil, der eines Ebers Busen traf,
> Rief sie zurück es hätte sie sein Auge,
> Im Tod gebrochen, ganz zerschmelzt in Reue,
> Auf Knieen vor ihm niederziehen können![1]

[1] V. 2677/80 und 2683/94.

Dem von außen her befehlenden Amazonengesetz, das bisher noch alle die Frauen unter seine Norm zu zwingen vermochte, tritt in Penthesilea zum ersten Male wieder ein Weib mit starkem, eignem inneren Gesetz, also ein Weib von der Art Alkmenes gegenüber. Keine äußere Willkür, und auch ihre eigene nicht, vermag die Auswirkung ihres Daimon zu hemmen. Sie ist, wie es in Goethes Urworten heißt, „fort und fort gediehen nach dem Gesetz, wonach sie angetreten. So muß sie sein, sie kann sich nicht entfliehen." Prothoe, die zarte Freundin, sagt es in der Dichtung zur Oberpriesterin:

> Dir scheinen Eisenbanden unzerreißbar,
> Nicht wahr? Nun sieh: sie bräche sie vielleicht,
> Und das Gefühl doch nicht, das du verspottest.
> Was in ihr walten mag, das weiß nur sie ... (V. 1282/5.)

H. Gaudig[1] hebt mit Recht hervor, daß „Penthesilea" um der Natur ihrer Heldin willen der Forderung entspricht, die Goethe in seinem Brief an Schiller vom 26. April 1797 für die Tragödie ausspricht: „Im Trauerspiel kann und soll das Schicksal, oder welches einerlei ist, die entschiedene Natur des Menschen, die ihn blind da und dorthin führt, walten und herrschen." Dem Sinne dieses Wortes entspricht es, wenn Kleist auf die verständnis- und gefühllose Frage der Oberpriesterin und Meroes:

> Unmöglich wär's ihr, zu entfliehn? Unmöglich,
> Da nichts von außen sie, kein Schicksal, hält,
> Nichts als ihr töricht Herz —

die Prothoe antworten läßt:

> Das ist ihr Schicksal! — (V. 1279/82.)

Ist es nun gleich verfehlt, wenn Kayka in seinem Versuch[2] sagt, daß „Penthesilea" wie der „Zerbrochene Krug" und „Guiskard" der äußeren Form nach „ein antikes Stück" sei, und muß man sich hüten, nach äußeren Symptomen eine moderne Dichtung mit antiken Werken in eine Reihe zu stellen, so darf man doch, besonders bei einer Betrachtung wie dieser, Vergleichspunkte zwischen der antiken Tragödie und der Kleistschen suchen, wenn

[1] Gaudig, 4. Abt., S. 155.
[2] Kayka, S. 98 u. a.

man nur des Unterschiedes eingedenk bleibt, daß jene das Gebilde eines Makrokosmos: des hellenischen ist, diese das eines vereinzelten Mikrokosmos: des Kleistischen. Denn eben jenes Dämonische hat Penthesilea mit den großen Helden der griechischen Tragödie, mit Prometheus, Orestes, Oidipus, Aias, Elektra, Antigone gemeinsam. Besonders deutlich zeigt dies ein Vergleich zwischen „Penthesilea“ und „Antigone“; denn bei diesen beiden Dichtungen erstreckt sich die innere Verwandtschaft bis in Einzelnes, bis auf die Art, wie sich der *δαιμων* der beiden Heldinnen auswirkt. In beiden erfüllen sich die *ἀγραπτα κάσφαλη θεων νομιμα*, von denen Antigone sagt:

οὐ γαρ τι νυν γε κἀχθες, ἀλλ ἀει ποτε
ζῃ ταυτα, κουδεις εἰδεν ἐξ ὁτου ᾽φανη[1].

Und hier wie dort behaupten sich die *ἀγραπτα νομιμα* gegen gebrechliche Menschensatzung, die mißbräuchlich die Namen der ewigen Götter als Deckmantel für sich in Anspruch nimmt. Der Kampf Penthesileas wird nur dadurch furchtbarer, daß sie uralter Satzung gegenübersteht. Gilt ferner von Penthesilea wie von der Thebanerin, was der Chor dieser singt:

ἀλλ᾽ αὐτονομος ζωσα μονη δη
θνητων ῾Αιδην καταβησει

und:

καιτοι φθιμενῳ τοισι θεοισιν
συγκληρα λαθειν μεγ᾽ ἀκουσαι (V. 821/2 und 836/7)

so bleibt doch auch in Kleists Trauerspiel wie in der „Antigone“ über Not und Tod hinweg

῾Ερως ἀνικατος μαχαν.

Und darin zeigt sich der andere, mit dem Dämonischen eng verknüpfte Zug, den Penthesilea wie die antiken Helden bewährt: das Heroische; denn ihr scheinbarer „Eigensinn“ ist Eigengesetzlichkeit, die im Einklang steht mit dem heiligen Weltgesetz, aber im Widerspruch zu dem scheinbar heiligen Amazonenstaatsgesetz. Auch sie ist Organ ewigen Willens und dient dem Sinn des ewigen Geschehens. Treibt sie selber der *δαιμων* gleich ins Leiden,

[1] Soph. Tragoediae. Leipz. 1908. Ant. V. 454/7.

ja in den Tod: das, was er während ihres Daseins wirkte, bleibt erhalten über den Tod hinaus und weist den Zurückbleibenden und den künftigen Geschlechtern Richtung und Weg. Nachdem Penthesilea, zum Spielball des Wahnsinns und der überschäumenden Leidenschaft geworden, dem Trug-Ares[1] der Amazonen das letzte gräßliche Opfer gebracht, erfolgt die große Umkehr. Diese wird zunächst angedeutet in einem symbolischen Vorgang: Penthesilea, der noch nicht das Bewußtsein ihrer selbst und die Erinnerung wiedergekommen sind, wird von einem „Schauer zusammengeschüttelt" und „läßt den Bogen fallen"[2], und die Amazonen bemerken es:

Der Bogen stürzt' ihr aus der Hand danieder!
Seht, wie er taumelt — klirrt, und wankt, und fällt —!
Und noch einmal am Boden zuckt — und stirbt,
Wie er der Tanais geboren ward. (V. 2769/71.)

„Der Bogen als Symbol der Herrschaft, die mit Tanais entstand (2001), mit Penthesilea endet. Den alten Skandinaviern „stirbt" das zerspringende Schwert," — diese Worte Erich Schmidts[3] bezeichnen am besten die Bedeutung dieses Vorgangs. Als die Königin dann zum Bewußtsein ihrer und ihrer Tat zurückgekehrt ist, da sagt sie sich „vom Gesetz der Fraun los" (V. 3012) und gibt ihren letzten Willen kund:

Geht ihr nach Themiscyra, und seid glücklich,
Wenn ihr es könnt —
Vor allem meine Prothoe. —
Ihr alle —
Und — — — im Vertraun ein Wort, das niemand höre:
Der Tanais Asche, streut sie in die Luft! (V. 3004/9.)

„Ihre Satzungen (3012) gelten nicht mehr," wie E. Schmidt hier anmerkt. Das Ende der vergewaltigenden Tanais-Gesetze, das wird die Wirkung sein, die Penthesilea ihren Genossinnen erkämpft hat. Dieses Vermächtnis überlebt die Geopferte, die „sank, weil sie zu stolz und kräftig blühte."

So ist es denn keineswegs krasser „Individualismus" oder „Solipsismus", der sich in dieser Dichtung ausrase.

[1] Sie ruft ihn an, ehe sie zum letzten Kampf aufbricht: V. 2428/38.

[2] Szenische Bemerkung nach V. 2767.

[3] In der Fußnote.

Wenn die Königin sich selbst ganz bis zu Ende lebt, so geschieht es doch immer in der Art des Heros: sie lebt und stirbt für alle, für das Weibtum und damit für das Menschtum.

Darf man aber eine Gestalt, die zu so furchtbar rasender Leidenschaft hingerissen wird wie sie, noch klassisch nennen? Ist hier nicht das edle Maß gesprengt, das ein Hauptmerkmal klassischer Gebilde ist? Kann der Dichter, der diese Amazone schuf, sich noch in jenem Zustand des Gleichgewichtes befunden haben, in dem allein die klassischen Gebilde gezeugt werden? Steht diese Königin noch in Zusammenhang mit der hohen Offenbarung, in der ihm das Bild des Heros zuerst entgegengetreten war? — Hierauf dürfen wir erwidern: Kleist hätte gerade die gesteigertste Raserei, ihren Ausbruch sowie ihr allmähliches Erlöschen nicht so lückenlos, ohne daß auch nur ein Tüttelchen fehlte oder ein Wort zuviel wäre, gestalten können, wenn er nicht mit voller künstlerischer Beherrschung darüber gestanden hätte. Und von jenem „Maß" ist zu sagen, daß es doch nicht quantitativ ein für allemal festgelegt, sondern immer proportional giltig ist, daß doch z. B. nicht Goethes „Iphigenie" mit dem gleichen Maß gemessen werden darf, wie etwa Sophokles' „Oidipus" oder die „Oresteia" des Aischylos oder Shakespeares „Macbeth". Sehen wir nämlich genau zu, so hat auch Kleists „Penthesilea" ihr Maß, ihr Gleichgewicht: jener völligen Willenlosigkeit, infolge deren die Königin ihrem Wahnsinn preisgegeben ist, stellt der Dichter gleich darauf mit hoher Kraft der Gebärde die unerhörteste Willensleistung gegenüber. Ihren Dolch und all ihre Pfeile gibt Penthesilea weg und tötet sich allein mittels des „vernichtenden Gefühls", das sie sich aus dem Schacht ihres Busens hervorgegraben hat:

> Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers
> Hart mir zu Stahl; tränk' es mit Gift sodann,
> Heißätzendem, der Reue, durch und durch;
> Trag es der Hoffnung ew'gem Amboß zu,
> Und schärf' und spitz' es mir zu einem Dolch;
> Und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust:
> So! So! So! So! Und wieder! — Nun ist's gut. (V. 3017/34.)

Penthesilea gegenüber steht ein ebenbürtiger Held von gleichem dämonischen, eigengesetzlichen Wesen: Achilles. Und wie Antigone den Haimon, so zieht Penthesilea den Peliden in den Tod. Hier wie dort sind es die Liebe und „die ewigen Gefühle", für die ein edles Paar in den Streit und als Opfer und Blutzeuge aus dem Dasein geht. Die sonstigen Umstände sind freilich ganz verschieden. Denn verbindet Kreons Gesetz die beiden Liebenden nur fester, so steht das Gesetz der Tanais gerade immer zwischen Achill und Penthesilea; hier ist der von Natur segensreiche Gegensatz der Geschlechter durch widriges Schicksal in unseligen Widerstreit verkehrt.

Die Gestalt Achills selbst gleicht in vielem dem Helden der Ilias. Er ist, wie Hölderlin einmal vom homerischen Achill sagt, „so stark und zart, die gelungenste und vergänglichste Blüthe der Heroenwelt, so „für kurze Zeit geboren" nach Homer, eben weil er so schön ist. Ich möchte auch fast denken, der alte Poet lass' ihn nur darum so wenig in Handlung erscheinen und lasse die andern lärmen, ... um ihn so wenig wie möglich unter dem Getümmel vor Troja zu profanieren"[1]. Kleists Pelide reagiert auf alles mit der ungebrochenen Natur des ganz in sich einigen Helden. Er hat den richtigen Instinkt für die Kraft der Weiblichkeit, die in Penthesilea waltet und seiner Männlichkeit einzigartig gemäß ist:

> Du sollst den Gott der Erde mir gebären!
> Prometheus soll von seinem Sitz erstehen
> Und dem Geschlecht der Welt verkündigen:
> Hier ward ein Mensch, so hab ich ihn gewollt!
> (V. 2230 ff.)

Und er empfindet ganz ursprünglich die Perversität des Amazonentreibens. Als ihm Penthesilea erzählt, wie Tanais sich einst zuerst die Brust abgerissen, da ruft er:

> Nun denn, beim Zeus, die brauchte keine Brüste!

und fragt dann:

> Man folgt ihr, hoff ich, doch im Staat der Frauen
> In diesem Beispiel nicht?

[1] Sämtl. W. Leipz. 1914. Bd. II, S. 359.

und als er die Wahrheit hört, drückt er erschüttert sein Gesicht an Penthesileas Brust:

> O Königin!
> Der Sitz der jungen, lieblichen Gefühle
> Um eines Wahns barbarisch — (V. 2002/14.)

Nur eins erkennt er nicht, kann er nicht wissen, daß selbst Penthesilea nicht ganz loskann von dem alteingefleischten Amazonenbrauch. Er nennt es eine Grille:

> eine Grille, die ihr heilig, . .
> Will, daß ich ihrem Schwert im Kampf erliege. (V. 2460/1.)

Und so fällt auch er, der Ahnungslose, gleich der Geliebten, der Tanais zum Opfer.

Um das Heldenpaar schart sich eine Reihe rein typisch gesehener Figuren: die vorsichtigen Griechen Diomedes, Antilochus und Odysseus, den Achill einen „grämlichen Sittenrichter" nennt, und als Vertreterinnen und Vorkämpferinnen der Amazonengesetze: Meroe, Asteria und die Oberpriesterin. Nur eine ragt aus der Schar der Amazonen hervor, Prothoe, der Königin geliebte Freundin. Wie Ismene ihrer größeren Schwester, steht sie Penthesilea zur Seite: im Anfang liebevoll warnend, erkennt sie doch als Einzige das innere höhere Gesetz, das die Königin beherrscht und sich in ihr aufbäumt. Prothoes Heldentum ist es, zu dienen dem Gott, dem Daimon, von dem die Freundin getrieben wird, und ihr zu folgen, sei es auch „in den Orkus." —

> Der Mensch kann groß, ein Held im Leiden sein,
> Doch göttlich ist er, wenn er selig ist.

Wie groß und heldisch Penthesilea im Leiden und als Königin im Handeln ist, ihr, die unter dem Zwang der Tanais-Gesetze steht, bleibt versagt, was den Menschen auch im Leiden göttlich und selig machen kann: Hingebung. Aber „wehe, wer sich hinzugeben nie vermocht!" Nunmehr aber schuf Kleist eine Weibesgestalt, ebenso groß wie die Amazone, „ebenso mächtig durch gänzliche Hingebung als jene durch Handeln"[1]. Das Käthchen von Heilbronn

[1] Br. an Henriette Hendel 1807.

und die Penthesilea „gehören wie das + und — der Algebra zusammen"; was dieser ins Negative, zum Unheil verkehrt ist, wird sich in der nun entstehenden Dichtung positiv wenden, zu einem Heilbronn werden. Denn ursprünglich und an sich sind Käthchen und Penthesilea „Ein und dasselbe Wesen, nur unter entgegengesetzten Beziehungen gedacht"[1]. Sollte ein der Penthesilea so gleich geartetes, nur dem seiner Brust eingeborenen Gesetz gehorsames Wesen ebenso mächtig durch gänzliche Hingabe wie jene durch Handeln werden, so mußte es allerdings unter entgegengesetzten Beziehungen gedacht werden. Es muß in einer Welt leben, die nicht unter dem Bann einer Amazonen-Verfassung steht, oder es müssen ihm Mächte innewohnen oder zuseiten gehen, vor denen auch solche Satzungen in nichts zergehn.

Betrachten wir zunächst dies Wesen selber. Wiederum stellt Kleist eine Gestalt von entschiedener vollendeter Weiblichkeit in die Mitte seiner Dichtung. Wie sehr all seine Frauen den Typus verkörpern, so ist doch wiederum eine jede unvergleichliches Individuum. War es bei Alkmene die unbeirrte Selbsttreue des adeligen Eheweibes, bei Penthesilea der Kampf der durch lange Überlieferung vergewaltigten Weiblichkeit, so zeigt er uns im Käthchen naturhafte reine Jungfräulichkeit. Sowohl für den Grafen Wetter von Strahl, wie für die nüchternen übrigen Ritter ist Käthchen etwas Besonderes, Unerhörtes. Hans von Bärenklau, einer der Vehmrichter, sagt:

Ward, seit die Welt steht, so etwas erlebt?[2]

und aus Wetters Munde hören wir:

Ward, seit die Welt steht, so etwas —?[3]

Auf besondre Art aus der Vermischung edlen kaiserlichen und gesunden bürgerlichen Blutes erzeugt, ist Käthchen ein seltnes Geschöpf geworden: „gesund an Leib und Seele, wie die ersten Menschen, die geboren worden sein mögen; ein Kind recht nach der Lust Gottes," wie Theobald sagt[4].

[1] Br. an Collin 8. Dez. 08.
[2] W. II, S. 197, 4.
[3] S. 251, 19.
[4] S. 183, 17—19.

In der Tat, auf den ersten Blick erscheint Käthchen wie ein im „Paradies"-Zustande verbliebenes Naturwesen, das noch diesseits von Gut und Böse steht, dessen Triebleben sich nach sicheren und selbstverständlichen Gesetzen abwickelt. Sie selbst vergleicht sich mit solchen Naturwesen:

> Du sandtest Gottschalk mir am dritten Tage,
> Daß er mir sag': dein liebes Käthchen wär' ich;
> Vernünftig aber möcht' ich sein, und gehn.
> — — — — Ich sagte,
> Den Zeisig littest du, den zwitschernden,
> In den süßduftenden Holunderbüschen:
> Möcht'st denn das Käthchen von Heilbronn auch leiden.
> (S. 207, 7—16.)

Aber mit dieser nur natürlich-urwüchsigen Triebsicherheit vereinigen sich in Käthchen höchste innere Schönheit und Zartheit der seelischen Regungen. Auch alles, wodurch sich der Mensch von den bloßen Naturwesen unterscheidet, vollzieht sich in ihr mit einer Gesetzlichkeit, die der natürlicher Erscheinungen ähnlich ist. Darum darf der Graf von Strahl von der Jungfrau rühmen:

> Winfried, ... du Erster meines Namens, Göttlicher mit der Scheitel des Zeus, dich frag' ich, ob die Mutter meines Geschlechts war wie diese: von jeder frommen Tugend strahlender, makelloser an Leib und Seele, mit jedem Liebreiz geschmückter als sie? O Winfried! Grauer Alter! Ich küsse dir die Hand, und danke dir, daß ich bin; doch hättest du sie an die stählerne Brust gedrückt, du hättest ein Geschlecht von Königen erzeugt, und Wetter vom Strahl hieße jedes Gebot auf Erden!" (S. 212, 30—213, 4.)

Kleist hat mit dem Käthchen nach seinen eigenen Worten „die Kehrseite der Penthesilea, ihren anderen Pol" geschaffen. Gemeinsam hat sie mit jener die starke innere Eigengesetzlichkeit, vor ihr voraus aber, daß sie ganz „Natur", ganz organisches Glied des Kosmos ist und allem anstürmenden Erleben gegenüber bleibt. Hieß Penthesilea ein „wunderbares Weib, halb Furie, halb Grazie" (V. 2456/7), so ist Käthchen ganz Grazie. Daß aber gerade diese Gestalt uns nicht anmutet wie eine bloße Ausgeburt aus Fantasie und Sehnsucht, sondern nicht minder sich „mit gewaltsamer Gegenwart" aufdrängt als die Personen des „Zerbrochenen Kruges", das ist ein neuer Beweis für

Kleists klassische Gestaltungskraft. Otto Brahm hat treffende Worte für dieses Käthchen gefunden, nachdem er Chamissos „Frauenliebe und Leben“ und Halms „Griseldis“ zum Vergleich herangezogen hat: „Eine ideale Figur erscheint — und wie völlig ist sie angeschaut und sinnlich gegenwärtig gemacht. Nichts Vages und nichts Verschwommenes: feste Linien, sichere Striche. Allen überirdischen Erlebnissen zum Trotz, auf dem Boden dieser Welt steht sie da: Und wohl hat Vater Theobald ein Recht, sein Kind „gesund an Leib und Seele“ zu nennen. Das scheidet die Heldin Kleists von Chamissos romantischem Bild, das von den Frauengestalten Richard Wagners“[1].

„Die Feuerprobe“ heißt der Nebentitel dieser Dichtung; und wie sich die ganz geniale Natur Käthchens in allen noch so schweren Prüfungen bewährt und nur immer strahlender aus ihnen hervorgeht, das ist der Stoff dieses Schauspiels. Den Grafen liebt sie und folgt ihm unter harten Entbehrungen nach; der — wiewohl er sie liebt — verstößt sie, ja, droht ihr mit der Peitsche. Eine Kaiserstochter ist ihm verheißen, und da sie sich nicht findet, so will er die greuliche, mit lauter künstlichen Reizen ausgestattete alte Jungfer Kunigunde nehmen, die doch wenigstens Urenkelin irgend eines früheren Kaisers ist; ob wir ihn hier noch ganz ernst nehmen sollen, ob er sich selbst ironisiert, nachdem er sich doch seine Liebe zu Käthchen so beredt eingestanden, oder ob es sich nur um eine Satire von Seiten des Dichters handelt, das überläßt uns Kleist[2].

[1] Brahm, S. 279/80.

[2] Zweifellos dürfen wir, um das nebenbei zu bemerken, in der Darstellung der „historischen“ Ritter- und Bürgerwelt bis zu einem gewissen Grade wieder, wie schon in der der Schroffensteiner Familiensfäre, „pathetische Satire“ sehen, die freilich diesmal viel milder ausgefallen ist. Auch Graf Wetter vom Strahl gehört dieser Welt an, aber eine über sie hinausgehende Sehnsucht trägt er von Hause aus in sich (W. II, S. 231, 14), die freilich immer wieder in Verwirrung über ihre Ziele gerät und nie erfüllt würde, wäre nicht die Selbsttreue Käthchens und — der Cherub. Während Achill seinen Volks- und Zeitgenossen ganz überlegen ist, so sehen wir den Grafen hin- und herschwanken zwischen seinen echten ursprünglichen Gefühlen und dem Konventionellen, Allzumenschlichen seiner Standesgenossen.

Käthchen aber ist nun wirklich die Tochter des regierenden Kaisers, aber kein Mensch weiß es, bis dieser es selber kundgibt. Sie sieht mit an, wie der Graf sich jenem Scheusal verschreibt, ja läuft für dieses in die Feuersbrunst hinein, um ihr das Futteral zu retten, das angeblich des Geliebten Bild, tatsächlich den Heiratskontrakt enthält.

War es nun aber denkbar, daß solch ein Geschöpf wie Käthchen in der realen Welt, wie sie Kleist kannte und am eigenen Leib erlebte und erlitt, leben konnte, ohne Schaden zu nehmen und den Tod zu finden? — Wie gläubig Kleist dieses Menschideal in sich hegte, noch sah er keinen rechten Weg zu seiner Verwirklichung, noch war es ihm wie ein Traum, dem er nur als Dichter ein freilich höchst überzeugendes Leben verleihen könne. Noch vermochte er es nur als Märchenwunder darzustellen, daß solch ein Geschöpf lebte und siegte. Freilich ist ja das Käthchen auch ein Mensch, um dessentwillen das Wunder geschehen könnte. Und so gebraucht Kleist all seine poetische Vollmacht und ersetzt in seiner Dichtung, wo es nötig ist, um Käthchen zu bewahren, die natürlich irdischen Bedingungen durch übernatürlich-„himmlische". Damit bedient er sich wiederum romantischer Mittel.

Es braucht hier nicht mehr erörtert zu werden, wie Kleist gerade damals in nahe Berührung mit romantischen Menschen, Schriftstellern und Künstlern getreten war. Das ist genug von allen Biographen dargelegt[1]. Hier gilt es nur aufzuweisen, welche Bedeutung das Romantische für sein Schaffen gewann und wie er zur Anwendung solcher Mittel kam.

„Sein Wesen bedurfte des stärkenden Hintergrundes eines gehobnen Vaterlandes, und in Ermangelung desselben, schwächlichen Velleitäten gegenüber, warf er sich manchmal in Träume,die am Ende doch nicht leerer sind als der geheimnisvolle Turm im Wilhelm Meister," schrieb der treffliche Freund Friedrich von Dahlmann[2]. In solch einen „Traum" hinein stellte Kleist sein doch ganz in wacher

[1] In vielem sehr wertvoll und endgültig ist die Schrift von Friedrich Röbbeling: „Kleists Käthchen von Heilbronn" 1913.

[2] Biedermann, S. 168.

Klarheit geschautes Käthchen. Wie der hellenischen Alkmene die olympischen Götter, so kommt dem mittelalterlichen Käthchen der himmlische Cherub zu Hilfe. Er erscheint ihr und dem Grafen in jenem geheimnisvollen Traum der Sylvesternacht[1] und zeigt die beiden einander, und er kommt, als sie in höchster Not ist und rettet sie aus Feuersgefahr[2]. So sind es in der Tat denen der Penthesilea „entgegengesetzte Beziehungen", unter denen wir Käthchen stehen sehen, und so dürfen wir glauben, daß der Cherub ständig über ihr wacht und ihr Schutzengel ist.

Ein Märchen, von dem wir im voraus wissen, daß es glücklich enden wird, zaubert Kleist vor uns hin. Freilich ein Märchen sonderer Art: denn das schönste darin war dem Dichter doch mehr als Märchen, und — das wissen wir längst — ihn beseelten Glauben und Sehnsucht, dieses Schönste dürfe nicht immer nur dichterische Wirklichkeit bleiben. Es ist ein Märchen vom Schlage des „Tempest" und „Winter's Tale" Shakespeares, und man darf von ihm sagen, was der Shakespearesche Edelmann sagt: 'Like an old tale still, which will have matter to rehearse, though credit be asleep and not an ear open'[3].

---

[1] II, 9 und IV, 2.
[2] III, 14.
[3] The Winter's Tale V, 2.

VII. Die Hermannsschlacht und Prinz Friedrich von Homburg.

Doch uns gebührt es unter Gottes Gewittern
Ihr Dichter! mit entblößtem Haupte zu stehen,
Des Vaters Strahl, ihn selbst, mit eigner Hand
Zu fassen und dem Volk ins Lied
Gehüllt die himmlische Gabe zu reichen.
(Hölderlin: Hymne.)

Wieder hatte Kleist seine Heldin über die Tragik hinausgehoben und sie dem „Diesseits" erhalten lassen durch zum Teil „jenseitige" Mächte, wieder seine aus klassischer Schau geborene Gestalt vor dem Verderben bewahrt durch zum Teil romantische Mittel. Es gab also bisher für den Dichter zwei Möglichkeiten des Ausgangs seiner Dramen: entweder seine Helden wurden ein Opfer des Gegensatzes, in dem sie zu ihrer Umwelt standen (Agnes, Ottokar, Penthesilea), oder sie konnten nur auf wunderbare Weise errettet werden (Alkmene, Käthchen). Die Kluft zwischen Held und Welt scheint ihm überhaupt nicht oder nur durch ein Wunder überbrückbar, und wir dürfen darin wohl ein Abbild seines eigenen Verhältnisses zu seiner Zeit erblicken: er war zum Dramatiker geboren; das große Drama aber ward von je geboren aus großem einigem Erleben und Fühlen eines Volkes, aus einer starken, von ursprünglichem Lebensrythmus bewegten Gemeinschaft (z. B. hellenische Tragödie, Mysterien, Shakespeare)[1]. Diese Gemeinschaft aber oder, wie der schon genannte Dahlmann treffend sagt, der „stärkende Hintergrund eines gehobenen Vaterlandes" fehlte damals völlig. Das empfand nicht etwa Kleist allein. Auch Goethe hat z. B. im November 1813 zu Heinrich Luden gesagt: „... Wissenschaft und Kunst gehören der Welt an, und vor ihnen verschwinden die Schranken der Nationalität. Aber der Trost, den sie gewähren, ist doch nur ein leidiger Trost und ersetzt

[1] Vgl. etwa Bl. f. d. K. Ausl. II, S. 13/14, III, S. 66 ff,

das stolze Bewußtsein nicht, einem großen, starken, geachteten und gefürchteten Volke anzugehören ...“[1]. Dieses Bewußtseins konnte der Dramatiker Kleist naturgemäß noch viel weniger entbehren als Goethe.

Nun aber kam für unsern Dichter ein großes neues Erleben, das auch für sein künstlerisches Schaffen eine Wendung, eine Entscheidung, eine Lösung bedeutet: die Mächte der Vernichtung und Neuschöpfung, die von Napoleons Gestalt ausgingen, das Erleben der Jahre 1806—1808, des Krieges von 1809 und der Vorbereitungen zu ihm. Alles, was Kleist jetzt noch tut, die Schriften für die geplante Zeitschrift „Germania“, die Kriegsgedichte mit ihrem Haß gegen den Weltbezwinger und der Liebe und Verehrung gegen die Königin Luise, den König, den Kaiser Franz, den Erzherzog Karl und endlich auch die beiden letzten Dramen können nur einen plötzlich in ihm aufleuchtenden Glauben zur Quelle haben, den Glauben: jene bisher schmerzlich gemißte völkische Gemeinschaft ist nicht gestorben, sie hat nur geschlafen, jetzt aber muß und wird sie erwachen, wir stehen vor der nationalen Wiedergeburt; der deutsche Geist, jetzt nur in wenigen wach und schöpferisch, wird die Gesamtheit durchdringen, einen und hinaufführen auf die Höhe, von wo er das große Weltgeschehen zu bestimmen haben wird. Und so hören wir ihn in dem „Katechismus der Deutschen“ von der Erziehung der Deutschen[2] sprechen, deren Vollstrecker Napoleon im Namen der Vorsehung sei. Wir vernehmen fast mit Staunen gerade von Kleist die gewaltige Antwort, die er auf die Frage „Was gilt es in diesem Kriege?“ gibt:

[1] H. Luden, Rückblicke in mein Leben, Jena 1847, S. 113ff.

[2] W. IV, 106. — Schon am 6. Dez. 1806 schreibt er: „Ich fühle mich leichter und angenehmer, als sonst. Es scheint mir, als ob das allgemeine Unglück die Menschen erzöge, ich finde sie weiser und wärmer, und ihre Ansicht von der Welt großherziger. Ich machte noch heute diese Bemerkung an Altenstein. .. An unsre Königin kann ich gar nicht ohne Rührung denken. In diesem Kriege, den sie einen unglücklichen nennt, macht die einen größeren Gewinn als sie in einem ganzen Leben voll Frieden und Freuden gemacht haben würde. Man sieht sie einen wahrhaft königlichen Charakter entwickeln. Sie hat den großen Gegenstand, auf den es jetzt ankommt, umfasst ...“

„Eine Gemeinschaft gilt es, deren Wurzeln tausendästig, einer Eiche gleich, in den Boden der Zeit eingreifen; deren Wipfel, Tugend und Sittlichkeit überschattend, an den silbernen Saum der Wolken rührt; deren Dasein durch das Dritteil eines Erdalters geheiligt worden ist ... Eine Gemeinschaft, die, weit entfernt, in ihrem Busen auch nur eine Regung von Übermut zu tragen, vielmehr, einem schönen Gemüt gleich, bis auf den heutigen Tag, an ihre eigene Herrlichkeit nicht geglaubt hat; ... in deren Schoß gleichwohl (wenn es zu sagen erlaubt ist!) die Götter das Urbild der Menschheit reiner, als in irgend einer anderen aufbewahrt hatten ... Eine Gemeinschaft gilt es, die den Leibnitz und Guttenberg geboren hat; in welcher Guericke den Luftkreis wog, Tschirnhausen den Glanz der Sonne lenkte und Keppler der Gestirne Bahn verzeichnete; eine Gemeinschaft, die große Namen, wie der Lenz Blumen, aufzuweisen hat; die den Hutten und Sickingen, Luther und Melanchthon, Joseph und Friedrich auferzog; in welcher Dürer und Cranach, die Verherrlicher der Tempel, gelebt und Klopstock den Triumph des Erlösers gesungen hat. Eine Gemeinschaft mithin gilt es, die dem ganzen Menschengeschlecht angehört; die die Wilden der Südsee noch, wenn sie sie kennten, zu beschützen herbeiströmen würden; eine Gemeinschaft, deren Dasein keine deutsche Brust überleben, und die nur mit Blut, vor dem die Sonne verdunkelt zu Grabe gebracht werden soll.“ (W. IV, S. 115—117.)

Eine Gemeinschaft, eine Gemeinschaft, wie ein Jubelruf kehrt dieses Wort immer wieder, und es ist wohl zu beachten, daß Kleist sich gerade dieses Wortes bedient und nicht des von damals bis heute so viel mißbrauchten Wortes Volk. Das Wort Gemeinschaft bezeichnet eben, was einzig und allein ein Volk ist und sein soll.

Ein neues „Gesicht“ ward dem Dichter in dieser Zeit zuteil. Zu dem Bilde des großen heldischen Menschen tritt die Vision eines Volkes hinzu, dem der Held als Haupt angehört, das dieses Helden würdig ist, dem es in freudiger Erkenntnis seiner ragenden Größe willig dient. Aus der Einswerdung dieser beiden Gesichte entsprangen die beiden

letzten Dramen. Nun stand ihm plötzlich mit zweifelloser Realität eine Welt vor der Seele, in der Menschen von der Art Alkmenes, Penthesileas, Käthchens zu siegen vermögen, ohne im Sieg auch untergehen zu müssen, und jetzt hatte ihm eine gewaltige Intuition gezeigt, daß diese Welt nicht nur märchenhaft-illusionär, sondern von einem großen neugeborenen Volke zu verwirklichen sei. In dieser Welt leben und siegen und befehlen die ganz heroischen und dämonischen Herrscher, Hermann, Fürst der Cherusker, und Friedrich Wilhelm, Kurfürst von Brandenburg. In solcher Welt, unter solchem Kurfürsten vermag eine Heldennatur wie der Prinz von Homburg über Not und Tod hinaus seine ganze Größe zu entfalten und sich emporzuheben auf die Höhe, auf der jene beiden Herrscher stehen. In solcher Welt, im Zusammenleben mit solchen Männern erweisen die Frauen all ihren Adel, ihre großen weiblichen Schönheiten: Thusnelda und Natalie. Und in dieser Welt ist es ganz selbstverständlich, daß der Wille des Helden herrscht und daß die andern in dem starken nicht minder adelnden Gefühl, dienende Glieder eines erhabenen Ganzen, einer heiligen Gemeinschaft zu sein, sich beugen, nicht bloß vor äußeren Satzungen, sondern vor dem geistigen Gesetz, das von jenen herrscherlichen Helden ausgeht und von ihnen am reinsten verkörpert und dargelebt wird, dem der Herrscher selber erster Diener ist. Den Helden gehört hier aller ganze Liebe. Dieses Gefühl, das Penthesilea gegenüber allein Prothoe hegt, erwacht all den germanischen Führern vor Hermanns gewaltigem Herrscherwerk, es beseelt von Anfang an die Offiziere des Kurfürsten. Unter diesen findet es seinen stärksten und schönsten Ausdruck in Kottwitz, in der „Hermannsschlacht" in dem treu ergebenen Eginhardt und seinem Sohne Luitgar, der auch das kernigste Wort dafür findet:

Mein Vater! Meine Brust ist Erz
Und ein Demantengriffel seine Rede! (V. 794/5.)

und besonders ergreifend gestaltet ist es in dem Verhältnis des Sueven-Fürsten Marbod zu Hermann. Aristan aber, der Fürst der Ubier, dieses Gefühls unfähig, muß sterben.

Und mit derselben Vollmacht wie Penthesilea den ihrem Herrscherwillen widerstrebenden Amazonen, die es nach Heimkehr und Rosenfest gelüstet, zuruft:

Verflucht das Herz, das sich nicht mäß'gen kann, (V. 720.)

wirft auch der Prinz von Homburg dem unbotmäßigen Offizier im II. Akt die Worte entgegen:

Ei, du vorwitz'ger Knabe, der du noch
Nicht die zehn märkischen Gebote kennst! (V. 486/7.)

Viele haben Hermann eine Vorausgestaltung des Nietzscheschen Menschideals, viele eine Voraussagung Bismarcks genannt. Jedenfalls darf man sowohl ihn wie Kleists Kurfürsten als eine künstlerische Erfüllung von J. P. Eckermann berichteter Goetheworte über den Dämon bezeichnen: „Es täte uns not, daß der Dämon uns täglich am Gängelbande führte und uns sagte und triebe, was immer zu tun sei. Aber der gute Geist verläßt uns, und wir sind schlaff und tappen im Dunkeln. — Da war Napoleon ein Kerl! Immer erleuchtet, immer klar und entschieden, und zu jeder Stunde mit der hinreichenden Energie begabt, um das, was er als vorteilhaft und notwendig erkannt hatte, sogleich ins Werk zu setzen. Sein Leben war das Schreiten eines Halbgottes von Schlacht zu Schlacht, von Sieg zu Sieg. Von ihm könnte man sehr wohl sagen, daß er sich in dem Zustande einer fortwährenden Erleuchtung befunden ... Ja, ja, mein Guter, das war ein Kerl, dem wir es freilich nicht nachmachen können!"[1] Als solch dämonisch erleuchteter Heros zeigt sich Hermann und spricht es selbst im ersten Akt aus:

Allein muß ich, in solchem Kriege, stehn,
Verknüpft mit niemand, als nur meinem Gott. (V. 270/1.)

Und Ja und Amen sagt er auch noch zur grimmigsten Not und bekundet so seine Überlegenheit über das Schicksal:

Warum soll sich, von seiner Not,
Der Mensch, auf muntre Art, nicht unterhalten? —
Die Sach' ist zehnmal schlimmer, als ichs machte,
Und doch auch, wieder so betrachtet,
Bei weitem nicht so schlimm. (V. 1006/1100.)

[1] 11. März 1828.

Und er weiß, daß der Weg, den er geht, ihn ebensowohl dahin führen kann,

im Schatten einer Wodanseiche,
Auf einem Grenzstein, mit den letzten Freunden,
Den schönen Tod der Helden sterben (V. 358/60.)

zu dürfen, wie

Nach Rom — ...
Wenn mir das Glück ein wenig günstig ist. (V. 366/7.)

Schon als die germanischen Fürsten ihn noch nicht ganz begreifen, hegt Hermann doch im Innern volles Vertrauen zu ihnen:

Die Zeit stellt, heißen Drangs voll, die Gemüter
Auf eine schwere Prob'; und manchen kenn' ich besser,
Als er in diesem Augenblick sich zeigt. (V. 261/3.)

Dem entspricht auch sein prächtiges Verhältnis zu Thusnelda, deren dem Römer geneigte Tändelei er absichtlich noch bestärkt, bis sich sein Glaube an ihr eigentliches Wesen glänzend bewährt, als er sie das Römerwesen in seiner ganzen Entartung erkennen läßt.

Mit der gleichen klaren Unbeirrbarkeit, die ihn an die Echtheit und Kraft der Seinen glauben läßt, steht er auch dem römischen Feinde gegenüber. Nur eine entartete Gewaltmacht sieht er in ihm; denn er hat diesen Feind genau studiert und kennen gelernt und nichts an ihm gefunden, was er noch ehren könnte[1]. Er fühlt nichts als den Drang, diesen Feind zu vernichten. Diese entgottete Macht, die nichts Echtes, Hohes zu ehren, es vielmehr nur zu plündern vermag, um seine eigene gebrechliche sinnlos gewordene Weltmacht durch frische unverbrauchte Kräfte zu stützen, wie sich die Römerweiber Haare und Zähne der Germaninnen kommen lassen, um eigenem Mangel abzuhelfen — diese Macht ist ihm das schlechthin zu Vernichtende, sei es selbst mit den Mitteln, die er den Römern selber abgelauscht. Und ihre Vernichtung ist vollkommen.

Wie in dem Germanendrama die Befreiung, Einung und Formung eines Volkes und Reiches durch den Herr-

[1] Der Dichter selbst läßt gleichwohl den vornehmsten Vertreter Roms, Varus, bis zu seinem Ende eine edle Haltung wahren, es ist die stoisch-cynische Haltung der décadence.

scher, so steht im Mittelpunkte des Brandenburger-Schauspiels die Formung eines einzelnen hervorragenden Angehörigen solch eines Volkes[1]. Formende Kraft ist hier die heroische Liebe des reifen und vollendeten Helden und Herrschers zu dem jungen werdenden Helden. Gleich Hermann ist auch der Kurfürst eine überragende Gestalt, vom Dämon „immer erleuchtet, immer klar und entschieden", gleich jenem ein harter Kriegsmann, willens, die feindlichen Eindringlinge, die Schweden, „ganz mit Stumpf und Stiel in Graben und Morast" zu vernichten. (V. 1545/6.) Aber wie von Hermann die Barden singen:

Du bist so mild, o Sohn der Götter,
Der Frühling kann nicht milder sein, (V. 2264/5.)

so darf Natalie zum Kurfürsten sagen:

Gott schuf noch nichts Milderes, als dich. (V. 1111.)

Mit dem Blick des immer Erleuchteten überschaut Friedrich Wilhelm wie Hermann alle, die um ihn sind und kennt sie nach Wert und Wesen. Einen aber weiß er unter ihnen, dem in ganz besonderem Maße seine Liebe gehört, weil er in ihm den innerlich verwandten, den von Natur ebenbürtigen Helden erkennt. Darum weiß er ihm gegenüber auch eine ganz besondere Stellung einzunehmen, weiß, daß es eines besonderen sorgsamen und kräftigen Gärtners bedarf, damit, wenn solch ein „Bäumchen grünt", auch „Blüt und Frucht die künftigen Jahre zieren", damit eines solchen Helden Kräfte ganz zur Entfaltung kommen. Und der Kurfürst hat auch die Kraft, dies durchzuführen. Den Prinzen, der ihm im Anfang „nur verworren dient", vermag er „bald in die Klarheit zu führen", die ihn selbst umgibt. Schon von jeher hat er ihm hohe Liebe zugewandt; der Prinz selbst sagt:

Ich bin ihm wert, das weiß ich,
Wert wie ein Sohn; das hat, seit früher Kindheit,
Sein Herz in tausend Proben mir bewiesen ...
Schien er am Wachstum meines jungen Ruhms
Nicht mehr fast, als ich selbst, mich zu erfreun?
Bin ich nicht alles, was ich bin, durch ihn?
(V. 829/34.)

[1] Für die Auffassung des „Prinzen von Homburg" siehe Hart, S. 20—258. Vgl. auch etwa Solgers Brief an Tieck 4. Okt. 1817.

Und im V. Akt erwidert der Kurfürst, noch ehe er die entscheidende Antwort des gefangenen Prinzen erhalten hat, dem Feldmarschall, der ihm meldet, das ganze Offizierkorps wolle sich zugunsten des Verurteilten verwenden:

Nun gut, so ist mein Herz in eurer Mitte. (V. 1441.)

In der ersten symbolischen Szene sind die Keime zur ganzen Dichtung enthalten[1]. Gleich das erste, was wir von dem Prinzen erfahren, ist, daß er einem Befehle des Kurfürsten zuwider sich noch — schlafwandlerisch — im Schloßgarten aufhält, anstatt den Schweden entgegen „bis an die Hackelberge vorzurücken". — „Der junge Mann ist krank; er braucht des Arztes; man sollt' ihm helfen, nicht den Moment verbringen sein zu spotten," sagen die Kurfürstin und die Prinzessin. Der Kurfürst fragt genau nach allem und sagt endlich:

was gilts, ich weiß,
Was dieses Toren junge Brust bewegt.

Von seinen höchsten Zielen träumend wie Graf Wetter von Strahl zeigt sich hier der Prinz. Den Lorbeerkranz, den er sich unbewußt windet, entreißt ihm der Fürst:

Im Traum erringt man solche Dinge nicht! (V. 77.)

Ganz in seinem „Traum" lebt der Prinz auch noch, als der Feldmarschall den Schlachtplan verkündet. Gleichwohl ist dieser Träumer ein in jenem Goetheschen Sinne dämonischer Held. Wie hoch ihn der Herrscher auch als Soldaten von Anfang an einschätzt, zeigt sich darin, daß es der Prinz ist,

Dem die Durchlaucht des Fürsten wiederum
Die Führung ruhmvoll, wie bei Rathenow,
Der ganzen märk'schen Reuterei vertraut.
(V. 273/5.)

Und auch bei ihm äußert sich das Dämonische, Goethes Wort entsprechend, „in einer durchaus positiven Tatkraft"[2]: Er, der vom Schlachtplan kaum eine Ahnung hat, läßt sich im Augenblick des Treffens vom „Dämon", vom Instinkt, von seinem „Herzen" Ordre geben nach eigener Einsicht in die Schlacht einzugreifen. Aber — „es gibt

[1] Vgl. J. Hart, S. 81 ff. Meyer-Benfey II, S. 367 ff.
[2] Zu Eckermann, 2. März 1831.

Grade der Begeisterung ... bis zur Begeisterung des Feldherrn, der mitten in der Schlacht unter Besonnenheit den Genius mächtig erhält, giebt es eine unendliche Stufenleiter," sagt Hölderlin[1]. Der Genius ist mächtig im Prinzen, aber nicht „unter Besonnenheit". So erringt er einen glänzenden Sieg, aber dieser ist ein Kind des Zufalls, wie der Kurfürst sagt. Dem eigenen inneren Gesetz folgend, verstößt der Prinz, ohne sich dessen klar bewußt zu sein, gegen den Buchstaben der allgemein gültigen Satzung, der Herrscher, der gerade den Helden, die „positive Tatkraft" im Prinzen schätzen muß und die „höchste Achtung im Innersten für sein Gefühl hegt," ergreift diese Gelegenheit, um ihn in die „Schule" zu nehmen, um ihn aus seinem Träumerleben heraus zureißen. Allen Ernstes stellt er ihn der ganzen kalten Macht des Buchstabengesetzes gegenüber. Dies wirkt zunächst furchtbar auf den still und sorglos dahinlebenden Prinzen, der noch dazu als Sieger von Fehrbellin gepriesen wird. Ihn, der „ein deutsches Herz von altem Schrot und Korn, .. gewohnt an Edelmut und Liebe" ist und sich nun in seinem unbedingten Glauben an Edelmut und Liebe des geliebten Herrschers, in seinem „Gefühl von ihm" getäuscht sieht, packt beim Anblick des eigenen Grabes, obwohl es doch „um nichts finsterer ist und um nichts breiter als es ihm tausendmal die Schlacht gezeigt," die kläglichste Todesfurcht. Da plötzlich alle Hüllen des Edelmutes und der Liebe, die ihn umhegten und ihm Sicherheit gaben, von ihm gerissen scheinen, sieht er sich fröstelnd in lieblos kalte Sfäre hinausgestoßen, er fühlt sich nicht mehr als wertvolles Glied der Gemeinschaft, deren Haupt der Kurfürst ist: er will auf seine Güter gehen, selbst auf die Geliebte will er verzichten, will „nichts als leben", ohne zu fragen, „ob es rühmlich sei." Der Dämon, der „gute Geist verläßt ihn", und er „tappt im Dunkeln". Als der Kurfürst von diesem Verhalten des Prinzen hört, gerät er in „äußerstes Erstaunen", weiß aber auch jetzt sogleich wieder, was er zu tun hat. Nachdem der Prinz alle Schauer der Todesangst durchkostet hat, tritt ihm plötzlich wieder

[1] S. W. hg. v. Zinkernagel II, 427.

die immer erleuchtete erlauchte Gestalt des Kurfürsten in aller Hoheit entgegen: den Prinzen selber ruft er zur Entscheidung auf. Es ist, als hörten wir das Wort, das Zarathustra zu einem edlen Jüngling spricht: „Wirf den Helden in deiner Seele nicht weg! Halte heilig deine höchste Hoffnung.“ Und der Prinz erkennt sofort, was ihm damit angetan wird:

> Recht wacker, in der Tat, recht würdig!
> Recht, wie ein großes Herz sich fassen muß.
> (V. 1343/4.)

Und nun, da ihm von außen eine so hohe Freiheit gegeben wird, gewinnt er auch die innere, die „Freiheit des Gemütes“ wieder, sein Genius, der „gute Geist“, der ihn verlassen hatte, kehrt wieder, nur daß er um soviel heller und stärker geworden. Denn nun erhebt sich der Prinz von seinem tiefen Fall, von Todesfurcht und Untreue gegen sich selber zu einer viel höheren Freiheit als der Träumer der ersten Akte besaß, zu der heroischen Freiheit, in der Hermann und der Kurfürst leben, die nicht nach Leben, Not oder Tod fragt, sondern nur danach „ob es rühmlich sei“.

Mit der Würde gibt der Kurfürst seinem Neffen auch die Gewißheit zurück, einer edlen Gemeinschaft anzugehören. Dem Prinzen ist es nun gar nicht mehr möglich, „ihm, der so würdig vor ihm steht, ein Unwürdiger gegenüberzustehen“, und „der im Leben tausendmal gesiegt“, der weiß jetzt, wie Natalie vorausgesagt, „auch noch im Tod zu siegen“. Nun überläßt er es dem Kurfürsten, zu handeln „wie er darf“ (V. 1374/5). Ihm selbst „ziemts hier zu verfahren wie er soll“. Dieses „soll“ aber hat einen doppelten Gehalt: er erkennt einmal die Satzung, „das heilige Gesetz des Kriegs“ als notwendige Einrichtung der Gemeinschaft an; anderseits liegt darin ein inneres Müssen, Nicht-anders-können: das Gefühl seiner Würde, die Freiheit und Hoheit seines Genius lassen ihn gar nicht mehr daran denken um das nackte Dasein zu betteln; nicht unterwürfig, sondern aus innerer Überlegenheit erkennt er die Satzung an, weil sein inneres Gesetz es ihm befiehlt; und „kann er mir“, so sagt er,

Vergeben nur, wenn ich mit ihm drum streite,
So mag ich nichts von seiner Gnade wissen.
(V. 1384/5.)

Wie ihm der Kurfürst die äußere Freiheit der Entscheidung gegeben, so steht er nun auch innerlich über der Satzung, diese vermag sein Innerstes nicht mehr zu berühren, nichts zu ändern an „dem Gesetz wonach er angetreten", denn

Keine Zeit und keine Macht zerstückelt.
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.

Nun schloß er mit der Welt die Rechnung ab, nun ist es sein „unbeugsamer Wille", frei zu sterben, das heilige Gesetz des Krieges durch einen freien Tod zu verherrlichen. Nun ist die Unsterblichkeit ganz sein, nun „wachsen Flügel ihm an beiden Schultern"[1] .. und bald liegt Nebel alles unter ihm.

Aber gerade jetzt, gerade so bedarf der Herrscher sein für diese Welt, zu Heldentaten in diesem Leben und dort, wo er vor wenig Tagen den Träumer fand, läßt er dem Erwachten die Binde von den Augen nehmen, damit er lebe an dessen Seite, den er liebt und dem er ebenbürtig ist.

Nun hat Kleist die Tragik, die er als Zwiespalt zwischen ursprünglicher Lebenskraft[2] und starrer Institution erlebte, wahrhaft überwunden, nicht mit Hilfe Jupiters und Merkurs oder eines Cherubs, sondern — sein Held ist jetzt mit niemand verknüpft als mit seinem Gott — durch die göttlichen nur in und aus dem Menschen wirkenden Kräfte. In der „Hermannsschlacht" sind es die volkformenden Kräfte des siegreichen Helden, der selbst das Gesetz ist, das sein Volk nicht nur befolgen, sondern lieben und leben lernt[3]. Und in dem letzten dramatischen

[1] Vgl. den Mythos in Platons Phaidros. — Sieh auch H. Hellmann, S. 30. Auch sonst verweist die Verfasserin häufig von Kleist auf Platon.

[2] „Die alte geheimnisvolle Kraft der Herzen" nennt er sie im Katechismus der Deutschen (Kap. 8).

[3] Kleists Anschauungen über Gesetz und Herrscher entsprechen in den beiden letzten Dramen denen Platons: *το δ' ἀριστον οὐ τους νομους ἐστιν ἰσχυειν ἀλλ' ἀνδρα τον μετα φρονησεως βασιλικον.*
(Politikos 294.)

Werk erlebt der junge Held zwar auch das „tötendfaktische Wort“[1], die vernichtende, entgottende Macht des kalten Gesetzesbuchstabens, an dem die Schroffensteiner gescheitert waren und dem schließlich auch Penthesilea leiblich erlag; all seine Würde wirft Prinz Friedrich weg und vergißt seines Heldentums und die Tragödie nähme ihren Lauf, stünde dem nicht ein Mensch entgegen, der kraft seiner göttlich-menschlichen Überlegenheit über die Satzung ihr die tötende Macht benimmt und sie verwandelt in eine durchaus belebende, erneuende: der Herrscher.

So gehen am Schluß des Kleistischen Kunstschaffens Held und Welt, die sich sonst bei ihm befehdeten, eine ungeahnte Verbindung ein; das ganz gerundete reife Drama ist ihm möglich und wirklich geworden.

[1] Sieh Hölderlin: Anmerkungen zur Antigonä, Werke, besorgt durch N. v. Hellingrath, V. 1913, S. 258.

VIII. Zusammenfassung.

> Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling ist. Eine wohltätige Gottheit reisse den Säugling beizeiten von seiner Mutter Brust, nähre ihn mit der Milch eines bessern Alters.... Wenn er dann Mann geworden ist, so kehre er, eine fremde Gestalt, in sein Jahrhundert zurück; aber nicht, um es mit seiner Erscheinung zu erfreuen, sondern .. um es zu reinigen. Den Stoff zwar wird er von der Gegenwart nehmen, aber die Form von einer edleren Zeit, ja jenseits aller Zeit, von der absoluten unwandelbaren Einheit seines Wesens entlehnen. Hier aus dem reinen Äther seiner dämonischen Natur rinnt die Quelle der Schönheit herab, unangetastet von der Verderbnis der Geschlechter und Zeiten, welche tief unter ihr in trüben Strudeln sich wälzen. Schiller[1].

Das innerst Bewegende im Kleistischen Schaffen ist die Schau eines neuen Typus Mensch, „neu" gegenüber dem Bürger des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Was Rousseau, was Schiller, Humboldt, Friedrich Schlegel u. a. ersehnten, das wurde leibhaft unter der Hand Kleists. Frühe verspürte er die Not dieser Jahrhunderte am eigenen Leibe und den Zwiespalt der zwischen ihr und den ihm innewohendnen Urkräften bestand. Aber diese Not, dieser Zwiespalt wurden ihm — jenseits aller Verzweiflung — nur zu Geburtswehen des Menschen, der da kommen soll und den er immer mehr in klassischer Reinheit und Reife ausprägte. Es ist der geniale Mensch, der sich „nicht entfliehen" kann, der ein Gesetz von Anbeginn in sich trägt, das im Einklang steht mit dem Weltgesetz, ein Ethos, das zugleich sein Daimon ist, der Mensch, der lieber stirbt, als daß er Kompromisse macht und etwas tut, was seinen „inneren Forderungen, sei es auch noch so leise, widerspräche"[2]. In einem Zustand höchstgesteigerten Lebens-

[1] 9. Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen.
[2] Br. S. 261, 27/29.

gefühles und reiner Harmonie seiner Innenwelt mit der Umwelt war das Bild solchen Menschtums vor ihm aufgeleuchtet. Keime zu seiner Gestaltwerdung sehen wir in den jungen Schroffensteinern. In Guiskard sehen wir es als Menschen der Tat in voller geistiger Überlegenheit einer Phalanx physischer Widrigkeiten gegenüberstehen, in Alkmene und Käthchen als instinktreines Weib den Sieg über alle Verwirrung und Widrigkeit davontragen, freilich mit übermenschlicher Hilfe, in Penthesilea solchen Sieg mit tragischer Vernichtung bezahlen. Einem Schöpfer aber kann es nicht genügen, nur Menschen zu schaffen, er muß ihnen auch eine Welt geben, in der sie leben können, nicht um zu genießen, sondern um zu wirken und fruchtbar zu werden. Und vielleicht läßt sich das Ringen um Überwindung der Tragik, um Überbrückung der Kluft zwischen Held und Welt annähernd daraus erklären, daß Kleist eben Künder neuen Menschtums war. Von anderer Seite betrachtet: die Tragik der Vereinzelung, wie sie Kleist erlebte, mußte in einem so ganz auf Tätigkeit, auf Verwirklichung gerichteten Menschen den Drang erzeugen, sie zu überwinden. Gewiß gilt von diesem Menschen schließlich dennoch, was Fr. Gundolf von ihm und Hebbel schreibt: „... sie erstickten und zerbrachen an ihrer hermetisch vom befruchtenden Weltatem abgesperrten einsamen Großheit“[1], oder wie es Hölderlin ausgedrückt hat: „... das ist das Tragische bei uns, daß wir ganz stille in einem Behälter eingepackt vom Reiche der Lebendigen hinweggehn ...“[2]. Aber als Künstler und Seher fand Kleist doch eine, freilich der Zukunft angehörende, Möglichkeit den „Behälter“ zu sprengen.

Wie wir sahen, hat sich Kleist, so lange er diese Möglichkeit noch nicht sah, zur Abwendung verhängnisvoller Notwendigkeit eines spezifisch romantischen Mittels, der Aufhebung des natürlichen Zusammenhanges durch über-

[1] Gundolf, S. 357.

[2] An Böhlendorf, 4. Dez. 1801. Vgl. auch den trefflichen Aufsatz „Hölderlins Tragik“ von Martin Kaubisch in der Wochenschrift „Die Hilfe“ 1912, S. 747. Vieles dort Gesagte gilt bei aller tiefen Verschiedenheit auch von Kleist.

natürliche Mächte bedient: er lauschte es dem Romantiker ab, wie man eine Welt hinzaubern könne, in der auch die Wirrnis noch hold, auch die Rätsel noch reizvoll, Zerrissenes und Sinnloses von selbst schwinden, die Qual von selbst sich löst. Schließlich aber bringt ihm gewaltiges Zeiterleben eine neue Erleuchtung: er schaut eine neue Welt, er sieht zur Wirrnis die Klärung, zu seinen Rätseln die einzig wirkliche Lösung, alles Zerrissene und Zerklüftete gewinnt ihm Zusammenhang, und die tiefste Qual erkennt er als sinnvoll, notwendig und höherem Zwecke dienlich. Diese Erleuchtung wird in seinem Werk zunächst dadurch sichtbar, daß nun die Mächte der Überwindung ganz und einzig in den Menschen, in den Helden hineingelegt sind, und daß ferner dieser Held Mittelpunkt einer Welt ist, einer Gemeinschaft, die mit ihm verknüpft ist wie das Haupt mit seinen Gliedern. Damit wurde auch er für sein Volk wie für andere zum Seher, zum Künder einer neuen Zeit, eines neuen Gesamtlebens. Daß er selber es so sah, und daß er eine dauernde Befruchtung seiner Kunst von den großen Geschehnissen erwartete, ersieht man u. a. auch aus dem kürzlich gefundenen Brief[1] an Altenstein, Dresden 1. Jan. 1809, wo Kleist ihm die Übersendung der „Hermannsschlacht" ankündigt und dann fortfährt: „Und wenn der Tag uns nur völlig erscheint, von welchem Sie uns die Morgenröthe heraufführen, so will ich lauter Werke schreiben, die in die Mitte der Zeit hineinfallen." Und so dürfen wir ihn auch in diesem höchsten Sinn einen klassischen Künstler nennen. Nichts verschlägt es dabei, daß sein Kurfürst und noch mehr sein Prinz Friedrich nicht den in der Geschichte dagewesenen Männern entsprechen. Kleists Gestalten sind dennoch keine romantischen Traumerscheinungen. Und nichts verschlägt es, daß er sich über die Nähe der Verwirklichung seiner Gesichte täuschte. Alle, außer Goethe[2], glaubten

[1] Deutsche Rundschau 1914, S. 73.

[2] Siehe Goethes schon erwähntes weitschauendes Gespräch mit Luden, Nov. 1813: „... Ist denn wirklich das Volk erwacht? Weiß es, was es will und was es vermag? ... Der Schlaf ist zu tief gewesen, als daß auch die stärkste Rüttelung so schnell zur Besinnung

damals, die Wiedergeburt der Deutschen zum Volk breche nun an. Ihm aber drängte sich dieses künftige Geschehen sogleich als ganz blut- und körperhaft vor das innere Auge,

---

zurückzuführen vermöchte. Und ist denn jede Bewegung eine Erhebung? Erhebt sich, wer gewaltsam aufgestöbert wird? Wir sprechen nicht von den Tausenden gebildeter Jünglinge und Männer, wir sprechen von der Menge, den Millionen. Und was ist denn errungen oder gewonnen worden? Sie sagen: die Freiheit; vielleicht aber würden wir es richtiger Befreiung nennen ...“ — Kleists Täuschung endete früh genug. Man nennt es ein Unglück, daß er nicht 1813 abwarten, nicht die Befreiung mit erleben konnte, und gewiß ist es zu beklagen. Vermutlich aber würde der weitere Verlauf der Jahrzehnte nach 1815 und erst recht nach 1848 seiner Hoffnung nicht entsprochen haben, wie ja auch im 19. Jahrhundert seinerseits nur sehr wenige ein lebendiges Verhältnis zu Kleists Werken fanden. — Wie er 1811 die Lage sah, wie das Verhängnis der Vereinzelung, das der Künstler überwunden hatte, über den Menschen neu und furchtbarer als je hereinbrach, zeigen die letzten Briefe. Zwei Stellen, die zugleich unsere Auffassung der letzten Dramen ergänzend beleuchten mögen, seien hier wiedergegeben: Aug. 1811 an Marie v. Kl. (Deutsche Rundschau 1914, S. 75): „G(neisenau) ist ein herrlicher Mann; ich fand ihn Abends ... und war, in einer ganz freien Entfaltung des Gesprächs nach allen Richtungen hin wohl bis 10 Uhr bei ihm. Ich bin gewiß, daß wenn er den Platz fände, für den er sich geschaffen und bestimmt fühlt ich, irgendwo in seiner Umringung, den meinigen gefunden haben würde. Wie glücklich würde mich dies, in der Stimmung, in der ich jetzt bin, gemacht haben! Denn es ist eine Lust, bei einem tüchtigen Manne zu sein; Kräfte, die in der Welt nirgend mehr an ihrem Orte sind, wachen, in solcher Nähe und unter solchem Schutze (!), wieder zu einem neuen, freudigen Leben auf. Doch daran ist nach Allem, was man hier hört, kaum mehr zu denken.“ 10. Nov. an dieselbe: „... der Gedanke, das Verdienst, das ich doch zuletzt, es sei nun groß oder klein, habe, gar nicht anerkannt zu sehn, und mich von ihnen (den Geschwistern) als ein ganz nichtsnutziges Glied der menschlichen Gesellschaft, das keiner Teilnahme mehr werth sei, betrachtet zu sehn, ist mir überaus schmerzhaft, wahrhaftig, es raubt mir nicht nur die Freuden, die ich von der Zukunft hoffte, sondern es vergiftet mir auch die Vergangenheit. — Die Allianz, die der König jetzt mit den Franzosen schließt, ist auch nicht eben gemacht, mich im Leben festzuhalten. Mir waren die Gesichter der Menschen schon jetzt, wenn ich ihnen begegnete, zuwider, nun würde mich gar, wenn sie mir auf der Straße begegneten, eine körperliche Empfindung anwandeln, die ich hier nicht nennen mag. Es ist zwar wahr, es fehlte mir sowohl als ihnen an Kraft, die Zeit wieder einzurücken; ich fühle aber zu wohl, daß der Wille, der in

und er stellte es, indem er die Symbole der großen Vergangenheit entnahm, — eh er aus der Enttäuschung in die Todesnacht ging — in vollendeten klassischen Gebilden in das göttlich freie Licht des Tages, des „himmlischen Tages", den er gleich seinem edlen Zeitgenossen kommen sah:

Schöpferischer, o wann, Genius unsres Volks
Wann erscheinest du ganz, Seele des Vaterlands,
Daß ich tiefer mich beuge,
Daß die leiseste Saite selbst

Mir verstumme vor dir, daß ich beschämt und still,
Eine Blume der Nacht, himmlischer Tag, vor dir
Enden möge mit Freuden,
Wenn sie alle, mit denen ich

Vormals trauerte, wenn unsere Städte nun
Hell und offen und wach, reineren Feuers voll,
Und die Berge des deutschen
Landes Berge der Musen sind,

Wie die herrlichsten einst, Pindos und Helikon
Und Parnassos, und rings unter des Vaterlands
Goldnem Himmel die freie,
Klare, geistige Freude glänzt.

---

meiner Brust lebt, etwas Anderes ist, als der Wille derer, die diese witzige Bemerkung machen: dergestalt, daß ich mit ihnen nichts mehr zu schaffen haben mag. Was soll man doch, wenn der König diese Allianz abschließt, länger bei ihm machen? Die Zeit ist ja vor der Thür, wo man wegen der Treue gegen ihn, der Aufopferung und Standhaftigkeit und aller anderen bürgerlichen Tugenden, von ihm selbst gerichtet, an den Galgen kommen kann." — Man vergleiche nur, wie er hier sein Verhältnis zu seinem Herrscher sieht mit dem Verhältnis zwischen dem Kurfürsten und dem Prinzen oder Hermann und seinem Volke.

Lebensdaten.

Friedrich Wilhelm Willige ist geboren am 8. August 1890 in Dresden als Sohn evangelisch-lutherischer Eltern: des verstorbenen Bürgerschullehrers Arthur Willige und seiner Frau Gertrud geb. Uhlig. Von Ostern 1897 bis Ostern 1901 besuchte er die Bürgerschule, dann bis Ostern 1909 das Wettiner-Gymnasium zu Dresden und studierte in Leipzig bis Ostern 1914 Philosophie, Pädagogik, Sprachen und Literaturgeschichte. Nachdem er im Oktober 1913 die staatliche Prüfung für das höhere Schulamt bestanden hatte, leistete er den Vorbereitungsdienst für dieses Amt vom 1. April bis 30. September 1914 am Gymnasium in Zwickau und dann bis zum 31. März 1915 am Gymnasium zum Hl. Kreuz in Dresden, wo er auch weiterhin als Lehrer tätig war.